

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Katedra teorie kultury (kulturologie)

Diplomová práce

Kateřina Douděrová

**DOBROVOLNICTVÍ V ODLIŠNÉ KULTUŘE:
KULTUROLOGICKÁ REFLEXE ZKUŠENOSTI
Z UKRAJINSKÉHO SIROTČINCE**

VYUŽITÍ METODY AUTO-FOTOGRAFIE JAKO ZPŮSOBU ZACHYCENÍ MOŽNÝCH
SVĚTŮ

**VOLUNTEERING IN A DIFFERENT CULTURE: UKRAINIAN
ORPHANAGE EXPERIENCE – REFLECTION FROM THE
POINT OF VIEW OF CULTURAL STUDIES**

USE OF AUTO-PHOTOGRAPHY AS A WAY OF CAPTURING POSSIBLE WORLDS

Praha 2011

vedoucí práce: PhDr. Zdeněk Uherek, CSc.

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce PhDr. Zdeňku Uherkovi, CSc. za jeho odbornou pomoc a připomínky a fotografce Bc. Karolině Ketmanové za její konzultace nad fotografickým materiálem. Děkuji také svým blízkým za podporu během studia a zejména mé sestře Lucii za trpělivost.

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. 8. 2011

Abstrakt

Tato práce je kulturologickou reflexí vlastní zkušenosti dobrovolníka na zakarpatské Ukrajině. Snaží se přiblížit praktické uplatnění kulturologických a antropologických poznatků při takové práci, jako je dobrovolnická či humanitární činnost v odlišné kultuře. Jako příklad navrhuje užití fotografie jako způsobu poznání daného prostředí a zavádí metodu auto-fotografie, která je možnou alternativou ke klasickému vizuálně antropologickému výzkumu. Práce představuje dva soubory fotografií pořízené během dvou projektů dětmi z místního sirotčince, které jsou fotografickým záznamem jejich možných světů.

Klíčová slova: dobrovolnictví, auto-fotografie, vizuální antropologie, kvalitativní výzkum, možné světy

Abstract

This thesis is a reflection from the cultural studies point of view of my personal volunteer experience in Ukraine. Its focus is to present practical use of anthropology or cultural studies knowledge in such field as volunteer or humanitarian work in a different culture. It suggests use of photography as a method of cognition of the environment. It presents an auto-photographic method as an alternative to a research using classical methods of visual anthropology. This thesis also presents two sets of photographs taken by children in a local orphanage which record their possible worlds.

Key words: volunteering, auto-photography, visual anthropology, qualitative research, possible worlds

Obsah

1	Úvod.....	6
1.1	Cíle a metody.....	7
1.2	Východiska fotografických projektů	8
2	Osobní zkušenost s využitím kulturologických poznatků.....	10
2.1	Moje dobrovolnická zkušenost.....	10
2.2	Status dobrovolníka v cizím prostředí	11
2.3	Využití aplikované antropologie v dobrovolnické činnosti.....	12
3	Vizuální antropologie a využití fotografie v kvalitativních výzkumech.....	13
3.1	Oblasti uplatnění vizuální antropologie.....	13
3.2	Východiska a představitelé.....	14
3.3	Historie	15
3.4	Metodologické možnosti a omezení	17
3.5	Auto-fotografie – způsob, jak vidět svět očima druhých.....	18
3.5.1	Rozšíření a příklady využití v praxi	20
3.5.2	Foto-terapie	20
3.5.3	Historie auto-fotografie	21
3.5.4	Některé výzkumy, témata a stručná charakteristika.....	23
4	Vlastní auto-fotografické projekty	28
4.1	Úvod	28
4.2	Metodologie.....	30
4.3	PROJEKT I.....	31
4.3.1	Příprava	32

4.3.2	Metodologie	33
4.3.3	Témata	34
4.3.4	Autoři	42
4.3.5	Zhodnocení Projektu I.....	58
4.4	PROJEKT II	59
4.4.1	Metodologie	60
4.4.2	Témata	62
4.4.3	Autoři	66
4.4.4	Zhodnocení Projektu II.....	80
5	Závěr.....	83
5.1	Skrze jinakost poznáme, jak si jsme blízcí	84
6	Literatura	86

1 Úvod

V uplynulých letech jsem se celkem třikrát ocitla jako dobrovolník na zakarpatské Ukrajině – v dětském domově v Mukačevu. Tato dobrovolnická zkušenost se sociálně znevýhodněnými dětmi mi tak umožnila dostat se do velmi intenzivního kontaktu s lidmi z kulturně, sociálně i jazykově odlišného prostředí. V této činnosti mi do určité míry pomohlo i moje studium oboru kulturologie. V cizí kultuře jsem – stejně jako ostatní dobrovolníci – nejprve zažila lehký kulturní šok, pro plnohodnotné fungování v tomto prostředí mi však velmi pomohlo pochopení pravidel a principů, vzorů chování a jejich následné akceptování. Studium kulturologie mě tak (možná již podvědomě) nutilo nazírat na toto prostředí právě očima svého oboru – uvědomila jsem si důležitost kulturně-relativistického přístupu k „druhým“ a toto pochopení mi práci v odlišném prostředí do značné míry usnadnilo. V dalších dvou letech jsem v domově s dětmi realizovala dva fotografické projekty, jejichž cílem bylo mimo jiné i další přiblížení se dětem a snaha o lepší pochopení jejich chování. V tomto projektu jsem proto vycházela z principů aplikované antropologie, konkrétně pak vizuální antropologie a auto-fotografie. Jádrem druhé – empirické části mé práce je proto prezentace a interpretace výsledných fotografií.

1.1 Cíle a metody

Moje práce si klade za cíl ukázat, jak lze využít poznatků interdisciplinárního oboru kulturologie a prakticky je aplikovat při takové práci, jako je humanitární – v mém případě volnočasová a rozvojově dobrovolnická – práce s lidmi v kulturně a sociálně odlišném prostředí. Studium tohoto oboru, včetně antropologických poznatků, mi v uplynulých letech pomohlo pochopit některé odlišnosti, předejít kulturnímu šoku i efektivněji pracovat s dětmi ze sociálně znevýhodněného prostředí dětského domova.

V první části bych ráda zrekapitulovala některé postupy a postřehy, které se nám osvědčily a které se tak mohou stát inspirací pro podobně pracující dobrovolníky. Velmi důležité je zejména nazírání v kontextu kulturního relativismu a využití metod zúčastněného pozorování. Navrhuji využití metody auto-fotografie jako způsobu poznání možných světů druhých.

V druhé části shrnuji historii i východiska vizuální antropologie i metody využití fotografie v kvalitativním výzkumu. V rámci svého fotografického projektu v dětském domově na Ukrajině vycházím ze základů vizuální antropologie a využívám, v Čechách ne příliš známou, metodu auto-fotografie. Ta pracuje s vizuálním materiálem pořízeným samotnými respondenty a snaží se tak předejít hodnotícímu a nadřazenému pohledu antropologa či jiného vědce západní společnosti. Tato metoda se nutně nesoustředí pouze na etnografický průzkum, ale využívá i poznatků z psychologie či urbánní geografie.

Osobně jsem tuto formu kvalitativního výzkumu aplikovala ve dvou výzkumných projektech, které se snažím přiblížit v poslední části své práce. Přestože oba probíhaly ve stejném prostředí s vybranými jedinci ze stejné skupiny, postup se liší metodickými detaily, proto o nich budu pojednávat odděleně. V obou výzkumech jsem vybrané skupině dětí zapůjčila kompaktní fotoaparáty a nechala jsem je zaznamenat, co považovaly za důležité.

Při interpretaci pořízených fotografií ve své práci využívám především poznatky dvou průkopníků této metody ve Spojených státech z oblasti psychologie – Roberta Zillera a Stephena J. Dollingera.

Metoda auto-fotografie napomáhá nahlédnout do možného alternativního světa samotného subjektu, *druhého* či *jiného*¹ a zprostředkovává tak náhled *jeho očima*. To umožňuje především ten fakt, že je to právě sám participant, kdo vybírá a následně zaznamenává témata a motivy, které mu jsou blízké. Právě proto, že auto-fotografie nabízí *druhým* možnost mluvit za sebe, pomáhá tak výzkumníkům oprostit se od kulturních předpokladů jejich výzkumných metod a od svrchovaného pohledu koloniálního vědce. V teoretické části své práce se proto snažím o přiblížení této u nás nepříliš používané metody, včetně jejího historického vývoje a přehledu zástupců a výzkumů pro tuto metodu zásadních, ze kterých také následně čerpám.

Ve své práci přicházím s pojmem *možný svět* jako příkladem, jak lze zacházet s výsledným vizuálním materiálem. Tento pojem přebírám od Leibnitze a v aplikované formě pak především od Jana Slavíka, který tento pojem používá v kontextu pedagogickém či terapeutickém.

1.2 Východiska fotografických projektů

Velmi mě zajímalo, jaká témata budou děti v prostoru domova, kde trávily téměř veškerý svůj čas, zaznamenávat a jestli se tyto snímky budou lišit od fotografií, které jsme v domově pořizovali my – dobrovolníci. Mým cílem bylo tudíž zjistit, jak děti vnímají svůj prostorově omezený svět, jaká místa, lidé a témata jsou pro ně důležité a následně porovnat toto celkové tematické zaměření s výsledky auto-fotografických výzkumů Roberta Zillera (1985, 1990) a Stephena J. Dollingera (1996, 2002), které odkrývají odlišnosti v přístupu podle pohlaví či temperamentu participantů.

Počáteční hypotézou výzkumu bylo, že snímky se budou odlišovat od snímků dokumentárního rázu, které jsme v domově pořizovali my, jako cizinci, a že výsledné soubory budou intimněji odkrývat místa, která nám „byla skrytá“ a vazby mezi dětmi, které bychom během samotného programu nepoznaly.

Dalším záměrem bylo také zjistit, zda se bude jednat o klasické fotografie „do alba“, které si děti budou pořizovat za účelem uchování si vzpomínek, nebo zdali budou fotografie

¹ Petrůň rozlišuje mezi pojmenováním *já – druhý – jiný*, aby odlišil členy vlastní a cizí společnosti. Já osobně se ve své práci většinou držím rozlišení pouze *já – druhý*, jež zastupuje jak člena společnosti mé vlastní, tak cizí. Jde tedy o rozlišení pohledu na mě a na druhého (Petrůň, 2011).

adresovány mně, jako cizinci a budou reprezentovat domov v jeho specifikách. Předpokládala jsem také, že se děti na fotografiích budou stylizovat a či zaujímat specifické pózy, jaké znají například z televize či módních časopisů.

2 Osobní zkušenost s využitím kulturologických poznatků

2.1 Moje dobrovolnická zkušenost

V letech 2008, 2009 a 2010 jsem se jako dobrovolník (spolu s dalšími asi 12 mladými lidmi z ČR) zapojila do rozvojového programu v západo-ukrajinském Mukačevu, který pořádala humanitární organizace ADRA. Naším úkolem bylo připravit dvoutýdenní prázdninový program pro děti v místním dětském domově. Ten se, jako snad jediný na Ukrajině, stará nejen o děti bez rodičů, ale i o tzv. sociální sirotky – děti ze sociálně vyloučeného prostředí a sociálně slabých rodin. Pro svou specifičnost není podporován státem, ale městem, což pro něho znamená především nižší rozpočet, který se následně promítá jak do materiálního, tak i do personálního zajištění domova. Během školního roku se jedná o internátní zařízení, kde pobývá cca 150 dětí ve věku 6 – 16 let, které zde bydlí a zároveň navštěvují školu. Během letních prázdnin v domově zůstává cca 50 – 60 dětí, o které se nemá kdo z příbuzných postarat. Hlavním smyslem našeho programu proto bylo vytvořit a zrealizovat volnočasový program s lehce edukativním podtextem (sportovní, výtvarné či hudební aktivity) a zároveň se osobněji věnovat dětem, které z různých důvodů nemohly být ani v létě se svou rodinou. Přestože se v naprosté většině jedná o zdravé děti bez psychických či fyzických handicapů, mnohé z nich by jistě potřebovaly také specifický přístup, péči psychologa nebo speciálního pedagoga – takový odborný personál zde ale z různých důvodů chybí.

Osobně vidím největší přínos našeho programu v tom, že jsme dětem nabídli alternativu k „zabíjení času“ na ulicích, kouření (až 80% dětí v domově kouří) apod. a že jsme jim ukázali jiné vzory chování, než na které byly navykly. Děti jsou velmi citlivé a ve svém věku snadno zranitelné, zároveň také snáze ovlivnitelné. Problémem je, že kolem sebe nemají žádné pozitivní vzory – jejich rodiče (často sociálně problematičtí jedinci) je buď „odložili“ do domova, nebo jim byly děti z nějakého důvodu soudně odebrány. Náhradní vzory ve škole téměř neexistují – vychovatelé jsou často unavení, vyhořelí a většinou postrádají energii, charisma i autoritu. Nemají tedy šanci stát se novými vzory, které by mohly rodiče nahradit. V první řadě zde chybí pozitivní mužské vzory – většina personálu jsou ženy a dominantní ředitel domova jistě autoritou je, ale spíše obávanou, nežli uznávanou a inspirativní. Bylo poznat, jak přítomnost chlapců – dobrovolníků – byla pro děti důležitá. Výchovné metody zde většinou příliš nefungují a edukativní smysl domova je velmi mizivý – jeden

z dobrovolníků to dokonce nazval „ubytovnou s možností vzdělávání“. Proto si myslím, že pro děti mohou být šikovní mladí lidé vzorem a inspirací.

2.2 Status dobrovolníka v cizím prostředí

Pro děti možná bylo zpočátku nesrozumitelné, kdo jsme a proč s nimi trávíme tolik času. Jeden chlapec se nás ptal, jestli jsme turisté, nebo si s ním budeme hrát. Museli jsme si k dětem najít cestu, získat si důvěru, snažit se splynout s prostředím a získat zde jasnou a srozumitelnou pozici.

Dobrovolník v cizí kultuře přijíždí zpočátku jako cizinec a turista, který má určitá očekávání a v odlišném prostředí často zažívá kulturní šok. Postupem času poznává místní specifika, ale stále si uchovává svůj pohled, snaží se zaujmout objektivní postoj, ale ocitá se na pomezí mezi dvěma světy – pomalu opouští svůj původní pohled na svět, ale zároveň ještě úplně nesplynul s místními zvyky. Také ve vztahu k původnímu personálu (nejen v cizím prostředí) se dobrovolníkův status mění – přichází jako *trpěná návštěva*, prochází stadiem *vítaný host* a jeho cílem je *být integrován do týmu*². K tomu je nutné akceptování místních pravidel – dobrovolník nemůže aplikovat svoje morální zásady, hodnoty a postoje na toto prostředí, aniž by je přehodnotil, nebo alespoň přizpůsobil místním podmínkám. Nelze používat naše postupy (ať už pedagogické, výchovné, obecně kulturní), protože pak by byly v kulturním šoku i děti a vychovatelé, kterým by to jistě nebylo příjemné.

Právě v tomto období se jeví jako velmi přínosné, pokud na akci spolupracuje někdo znalý prostředí – buď někdo z místních, kdo zná tamní kulturu a může tak některé problémy vysvětlit lidem zvenčí, nebo pokud je zapojen antropolog, který je na podobné situace připraven a ví, jak v nich jednat. Zde jsem osobně viděla oproti ostatním dobrovolníkům svojí velkou výhodu jako studenta oboru s antropologickým zaměřením. V prostředí jsem sice byla úplně stejně cizí jako ostatní dobrovolníci, přesto jsem dokázala některé vzniklé sociální situace lépe vyhodnotit a předejít tak dalším konfliktům. Snažila jsem se proto podělit se o svůj pohled s ostatními a dojít k nějakému rozumnému přístupu s využitím zejména základního metodologického předpokladu kulturního relativismu. Zde se oproštění od našeho vnímání společenských a kulturních jevů velmi osvědčilo. Pokud totiž dobrovolník rychle pochopí místní prostředí a to, jak funguje, může se pak plně a nerušeně věnovat své práci a poslání, aniž by mu rozladění bralo síly.

² PhDr. Tošner Jiří – přednáška „Dobrovolnictví v občanském sektoru“, 9. 4. 2010, FHS UK

Je velmi důležité brát v potaz nejen obecně kulturní, ale i konkrétní sociální prostředí, z jakého děti pocházejí a přistupovat k nim individuálně s těmito ohledy. Je velmi důležité komunikovat s dětmi a tak je lépe poznávat. Přestože nikdo z českých dobrovolníků neovládal místní jazyk, byla naší velkou výhodou podobnost obou našich jazyků. Projektu se tak mohli zúčastnit kvalitní dobrovolníci bez jazykové kvalifikace, která by další výběr značně omezovala. Zde jsme tedy měli velkou výhodu např. oproti anglickým dobrovolníkům, kteří se účastnili jiného projektu v tomtéž domově. V jejich případě se aktivity zúžily jen na ty nejjednodušší, protože omezená komunikace bránila složitějším instrukcím.

2.3 Využití aplikované antropologie v dobrovolnické činnosti

Jak píše Flinn v článku **ETHNOGRAPHIC METHODS IN NONPROFIT MANAGEMENT** (2011), i ona si při své dobrovolnické práci uvědomila přednosti své profese antropologa a byla tak schopná efektivněji pracovat s lidmi v odlišném sociokulturním prostředí. Ve své práci doporučuje, aby lidé, kteří se účastní dobrovolnických a humanitárních programů v cizím kulturním prostředí, prošli školením aplikované antropologie, aby tak byli schopni nové prostředí vnímat ve své rozmanitosti a přistupovali k poznávání stylem antropologického zúčastněného pozorování.

V cizím prostředí je třeba si neustále uvědomovat kulturní relativitu, aby dobrovolník předešel konfliktům i kulturnímu šoku, protože „...*lidé mají sklon usuzovat, že jejich realita je stejná, jako ostatních, což může vyústit ve vážné problémy.*“³ Humanitární a rozvojoví pracovníci pracující s lidmi v odlišném prostředí by proto měli být seznámeni s antropologickými přístupy, jak skrze osobní zkušenost vnímat odlišné hodnoty, normy a chování a jak je patřičně vyhodnocovat. Antropologie také může pracovníky naučit, jak lépe naslouchat, jak si udržet emický přístup i jak si v terénu kriticky ověřovat vlastní hypotézy skrze pozorování či rozhovory. Navrhuje, aby si dobrovolní pracovníci v terénu vedli zápisky o svých zjištěních ohledně dané kultury či komunity a aby prováděli pozorování i rozhovory s participanty.

³ „...*people are quite likely to assume that their reality is that of others, potentially resulting in serious problems.*“ (Flinn, 2011: 424)

3 Vizuální antropologie a využití fotografie v kvalitativních výzkumech

Antropologie se zrodila coby věda o exotických společnostech a kulturách – tedy *těch druhých*. Postupem času se však její zájem přesunul blíže k poli sociologickému – tj. k vlastní kultuře, k problematice města, venkova i minoritních skupin či subkultur. Obdobnou vývojovou tendenci měla i vizuální antropologie – zde došlo k přesunu od výlučného zaměření na exotické („primitivní“) společnosti k zaměření na společnost vlastní. Vizuální antropologie se také často prolíná a pracuje s jinými vědními disciplínami – nejen se sociologií jako takovou (se kterou sdílí hlavně tematické zaměření), ale i např. urbánní geografii, psychologií apod.

Obor vizuální antropologie se rozvinul především ve Spojených státech a západní Evropě. V českém prostředí byl tento přístup dlouhodobě opomíjen, pravděpodobně i kvůli nedostatku teoretického a metodologického materiálu. Jedna z mála prací, která byla přeložená do češtiny a která se věnuje vizuální kultuře ve vztahu k sociálním vědám, je poměrně stručná kniha polského sociologa Piotra Sztompky **VIZUÁLNÍ SOCIOLOGIE – FOTOGRAFIE JAKO VÝZKUMNÁ METODA** z roku 2007. V letošním roce (2011) shodou okolností vyšly krátce po sobě dvě publikace týkající se vizuální antropologie – **ECCE HOMO** a **VIZUÁLNÍ ANTROPOLOGIE – KULTURA ŽITÁ A VIDĚNÁ**.

3.1 Oblasti uplatnění vizuální antropologie

Vizuální antropologie je subdisciplína kulturní a sociální antropologie, která se zabývá dvěma rovinami – spojenými s vizuální kulturou.

- 1) První rovinou je zaměření na antropologický výzkum vizuální kultury – tzn. *studie vizuálních systémů a viditelné kultury* (Banks, 1999: 1). Zahrnuje analýzu takových materiálů jako je obrazové a performativní umění, média, fotografie a další. Funguje tedy jako analýza „nalezených materiálů“, kde samotný materiál je předmětem studia. Tomuto aspektu vizuální antropologie se věnuje ve svých pracích např. Jay Ruby. Fotografie je podle něho jednou ze šesti vizuálních oblastí kultury, společně s filmem, televizí, uměním a řemesly, stavbami a performancí. Tvoří tak způsob vizuální komunikace dané kultury (Ruby, 2000: 19).

- 2) Druhým odvětvím vizuální antropologie je sběr vizuálních dat v rámci antropologických výzkumů, a to jako prostředek zachycení reality. Tento vizuální materiál se zde objevuje jako prostředek interpretace, je podrobován analýzám, často je doplněn ještě o rozhovory nad materiálem samotným. Sběr dat může být buď fotografický, nebo filmový. Tímto směrem se ubírala většina vizuálních antropologů i etnograficky zaměřených filmařů.

Společným prvkem obou rovin je trvalá evidence chování členů určité kultury – v prvním případě je materiální kultura přímým důsledkem daného chování, v druhém případě jde o jeho vizuální záznam (Banks, 1999: 16).

3.2 Východiska a představitelé

Většina soudobých autorů předpokládá, že způsob, jakým vidíme a vnímáme, je dán kulturně, a tudíž by zde měla být souvislost mezi tím, jak lidé používají vizuální systémy a tím, jak vidí svět jako takový (Banks, 1999: 22). Vizuálními systémy má Banks na mysli procesy, které vedou ke vzniku vizuální kultury, jejímu utváření a formování a také ke komunikaci na základě vizuálních prostředků (Banks, 1999: 21). Takového vizuálního materiálu může být použito jako ilustrace v publikacích či jako exponátu v muzeu, pokud má ale mít skutečný význam, je třeba podrobit ho interpretaci – tzn. zasadit ho do kulturních a společenských kontextů. Jak napsal Hall již v předmluvě knihy **VISUAL ANTHROPOLOGY: PHOTOGRAPH AS A RESEARCH METHOD** „.....,obraz může být hodnotnější než tisíc slov“ *to je pravda (pokud vůbec někdy), pouze když je obraz pořízen určitým způsobem a je následně řádně zanalyzován.*⁴

Z autorů, kteří se vizuální antropologií (a využitím vizuálních materiálů v sociálních vědách vůbec) zabývají, jsou především John Collier Jr. a Malcolm Collier (**VISUAL ANTHROPOLOGY: PHOTOGRAPHY AS A RESEARCH METHOD**), Marcus Banks a Howard Morphy (**RETHINKING VISUAL ANTHROPOLOGY**), Sarah Pink (**DOING VISUAL ETHNOGRAPHY: IMAGES, MEDIA AND REPRESENTATION IN RESEARCH**), Theo van Leeuwen a Carey Jewitt (**HANDBOOK OF VISUAL ANALYSIS** – kde je třetí kapitola psaná

⁴ „.....,a picture may be worth a thousand words“, *this is true (if it ever is true) only if the picture is taken in a particular way and is then properly analysed*“. (Hall in Collier and Collier, 1986: xiv)

Malcolmem Collierem věnovaná právě vizuální antropologii), nebo Jay Ruby (**SEEING THROUGH PICTURE. THE ANTHROPOLOGY OF PHOTOGRAPHY**).

3.3 Historie

Dá se říci, že fotografie je spojená s antropologií již téměř od doby svého vzniku, forma se však v průběhu času výrazně změnila. Nejprve sloužila fotografie k zaznamenání „těch druhých“, aby se jejich exotičnost dala ukazovat jak mezi vědci, tak i u laické veřejnosti. Fotografická a filmová technika byla hojně používána k zaznamenání, či k „zafixování“ toho, jak žijí lidé, kterým hrozila ztráta vlastní kulturní identity či úplné vymizení (např. severoameričtí Indiáni fotografovaní Edwardem S. Curtisem, Inuité filmovaní Robertem Flahertym apod.)⁵.

Pravděpodobně prvním, kdo se zabýval praktickým využitím filmového materiálu v antropologii (etnografii), byl na přelomu 19. a 20. století Felix-Louis Régnault, který za pomoci fotografie a následně i filmu chtěl konstituovat etnografii jako exaktní vědu. Jak sám napsal: *„etnograf bude moci po libosti reprodukovat život divochů... Až budeme mít k dispozici dostatek filmů, bude moci jejich pozorováním vyslovit obecné myšlenky; etnologie se zrodí z etnofotografie.“* (Petráš, 2011: 107). Původní využití fotografického a filmového materiálu bylo v souladu s tehdejšími pozitivistickým přístupem antropologie – mělo sloužit jako důkaz existence cizích kultur a podklad pro jejich interpretaci v souladu s evoluční teorií. Uplatnění tedy fotografie a film nacházely zejména v odborných kruzích, v muzeích, na univerzitách, jako ilustrace odborného textu, záhy však také u laického filmového publika.

Termín vizuální antropologie často splývá s pojmem etnografický film, právě proto, že vizuální studie ve svém rozkvětu využívaly nejvíce metodu filmovou. Průkopníkem etnologického filmu byl již zmíněný Robert Flaherty, který již ve dvacátých letech začal používat filmovou techniku k zaznamenání života lidí odlišných kultur, tak, aby sloužila k následnému vzdělávání a osvětě. Prvním a asi nejzásadnějším takovým dílem byl film *Nanook of the North* (Nanuk, člověk primitivní), z roku 1922, který je považován za první dokumentární film vůbec. Důležitým rysem tohoto filmu je, že sám Flaherty strávil na severu Kanady dlouhý čas ve společnosti Inuitů, a tak, přestože film pracuje s fikcí, scénář vychází

⁵ tzv. *salvage anthropology*

z odpozorovaných denních situací. Flaherty vytvořil jednoduchý narativní snímek založený na rekonstrukci reálných situací každodenního života Inuitů. Jeho cílem bylo zachytit tradiční život tak, jak ho žily celé předchozí generace, proto film plně neodpovídá životu tehdejších Inuitů, spíše zobrazuje tradiční život a postupy jejich předků. Flaherty v tomto ohledu zasahoval do scénáře do té míry, že protagonisty nenechal používat kovové nástroje nebo lovecké pušky.

Popularita podobných námětů posléze způsobila nárůst filmů s exotickou tematikou, avšak s minimální etnografickou hodnotou – filmy točené profesionálními filmaři si uchovávají nadřazený „koloniální pohled“, který měla dřívější díla.

Prvním antropologem, který použil záznamovou techniku při samotném terénním výzkumu, byl Cort Haddon, posléze stejnou techniku použil mezi Kwakiutly i sám „otec antropologie“ Franz Boas. Ten poukazoval především na to, aby se zobrazoval skutečný život „druhých“, bez uměleckého zkreslení a idealizování. Zdůrazňuje, že každá kultura prochází akulturací a absorbuje nové prvky – antropologové by tak měli zaznamenávat tento život v reálném čase i prostoru. Walter Goldsmith později definoval etnografický film jako *„film, který se snaží vysvětlit chování lidí určité kultury lidem jiné kultury prostřednictvím záběrů lidí, kteří dělají přesně to samé, co by dělali, kdyby tam nebyla kamera“*. (Petráň, 2011: 130).

V tomto duchu se nese i zásadní studie Gregory Batesona a Margaret Mead **BALINESE CHARACTER: A PHOTOGRAPHIC ANYLYSIS** z roku 1942, která odstartovala vlnu vizuálně-antropologických výzkumů. Tito dva antropologové v letech 1936-1938 vizuálně zaznamenávali život domorodců na Bali a na Nové Guineji, kde je zajímala především problematika vývoje a výchovy dětí. Pořízený materiál podrobovali důkladné analýze, kterou navíc doplnili o rozhovory s domorodci a statistickými rozbory. Ve své práci chtěli dokázat, že způsob života Balijsů se odráží v jejich vizuální kultuře, která byla jednoduše zachytitelná a následně reprodukovatelná právě fotografickou metodou. Jejich výzkum však byl tak časově náročný a rozsáhlý, že nikdy nebyl zcela dokončen.

Šedesátá a sedmdesátá léta jsou obecně poznamenána příklonem ke studiu vizuální kultury, který se projevuje nejen v antropologii a etnografii, ale i psychologii, lingvistice a dalších. V této době také vychází první odborná „příručka“ vizuální antropologie. Je jí kniha Johna Colliera Jr. z roku 1967 **VISUAL ANTHROPOLOGY: PHOTOGRAPHY AS A RESEARCH METHOD**, která je zaměřená právě na využití fotografie jako výzkumného prostředku. Sám Collier se však zabýval i terénními výzkumy (kmen Navahů) a aplikovanou antropologií

(„Vicos Project“ v Peru). Publikace byla vydána v několika vydáních, na kterých se později podílel i jeho syn Malcolm Collier a stala se metodologickým základem pro řadu dalších výzkumů.

Zásadním zlomem v přístupu byla roku 1975 filmová práce Davida MacDougalla o ugandských pastevcích, při které poprvé zapojil do postupu zaznamenávání samotné participanty. Ti tak dostali možnost stát se producenty materiálu, stejně jako MacDougall sám. Dal jim tak možnost zapojit se do tvůrčího procesu, ukázat jejich vlastní pohled na svět a podílet se tak na celkovém obraze, který si divák udělá. MacDougall tímto předurčil specifický směr, který dostal název právě podle spoluúčasti druhých *participatory cinema*. MacDougall tak předurčil zlom ve vizuální antropologii, kde se *objekt* stává *subjektem*, zároveň se autor – antropolog tímto zbavuje své „neviditelnosti“, objevuje se najednou i před kamerou jako objekt a jeho filmová výpověď se tak stává přiznaným očitým svědectvím. Již není nadřazeným *kolonizátorem*, který sbírá materiál o určité společnosti, ale je jejím *hostem* (Petráň, 2011: 176).

V roce 1997 byla vydána kniha **RETHINKING VISUAL ANTHROPOLOGY** od Bankse a Morphyho, (která po třiceti letech přehodnocuje tento obor). V letošním roce (2011) byla konečně vydaná kniha Marcuse Bankse and Jaye Rubyho o historii tohoto oboru – **MADE TO BE SEEN: HISTORICAL PERSPECTIVES ON VISUAL ANTHROPOLOGY**. Letos také v Čechách vyšly dvě publikace (**ECCE HOMO** od Tomáše Petráně a **VIZUÁLNÍ ANTHROPOLOGIE – KULTURA ŽITÁ A VIDĚNÁ** od Davida Čěnka a Terezy Porybné), které jsou snad předzvěstí dalšího zájmu o tento obor i u nás.

3.4 Metodologické možnosti a omezení

I při největší snaze každý výzkumník nutně naráží na některá omezení a úskalí této metody. Film a fotografie mají dvě roviny – technickou a uměleckou, které jsou zároveň i omezujícími faktory. Technická rovina bývá často ovlivňována uměleckými zájmy a ambicemi autora, tj. zaujetím určité pozice či výběrem tématu, které pro zaznamenání zvolí. Technicky vzato jsou tedy tyto postupy schopné téměř dokonalého záznamu, mají však také omezené možnosti – témata výběru proto ovlivňují i takové faktory, jako dostatek světla či prostoru. Proto je důležité mít stále na paměti, že výsledek je pohledem autora na daný jev a ne jev sám o sobě. Je také důležité uvědomit si to, o čem mluví Heider (in Petráň, 2011: 47) i Barthes (2005), a

to že fotografie i film zaznamenávají jedinečný, konkrétní a neopakovatelný jev a tudíž jakákoliv abstrakce je nemožná či velmi problematická. Také Petrůň nás upozorňuje, že „...film operuje realistickým zobrazením jedinečného a konkrétního pro vytvoření obecné struktury. Jedinci a jejich chování symbolicky zastupují zobrazovanou společnost a kulturu... Jedinečnost zobrazené situace přerůstá ve stereotyp.“ (Petrůň, 2011: 39). Předností těchto médií je však jejich přenositelnost v prostoru i čase, což nám umožňuje snadný přístup k dané odlišné kultuře kdykoli a kdekoli. Banks (1999) upozorňuje, že je zde vždy třeba určité interpretace, aby divák mohl snadněji pochopit původní účel a funkci zobrazovaného, aby se nestala jen uměleckým předmětem bez etnografické hodnoty. Film a fotografie totiž nabízejí víc, než jen co možná nejvěrnější zobrazení viditelného a slyšitelného světa či umělecké ztvárnění. Tím, že filmové a fotografické zobrazení neprochází verbalizací, může zobrazovat i ty jevy a detaily, které jinak postižitelné nejsou, či jen velmi nepřesně.

I ve vizuální antropologii lze rozlišit její přístup na *etický* a *emický*. Využití záznamové techniky profesionálními filmaři i první generací antropologů se neslo spíše v duchu etického přístupu – tj. zobrazení cizí kultury očima „kolonizátorů“, západních vědců či filmařů. Z tohoto přístupu nebylo snadné se vymanit, mnoho výzkumníků přemýšlelo, jak zabránit tomuto nadhledu, protože vždy zde bude docházet ke zkreslování a deformaci selektivním pohledem zkoumajícího a zaznamenávajícího (pohled *já* na *jiné*). Ideálním způsobem se tak jeví aktivní zapojení příslušníků dané kultury do samotného výzkumu. Výzkum se pak může ubíhat několika směry – buď může být namířen na vlastní kulturu a výzkumník tak bude zaznamenávat realitu z pozice člena společnosti (pohled *já* na *druhé* členy vlastní společnosti), nebo v případě práce v odlišné kultuře může zapojit člena dané společnosti (pohled *jiného* na *jiné*), jak to propagoval např. MacDougall ve své *participatory cinema*. To může mít dvojí podobu – buď se ve výsledku budou oba pohledy střídat a divákovi tak bude dán prostor k objektivní interpretaci anebo může vizuální data zaznamenat sám participant, s jehož pomocí se následně může materiál i interpretovat. Takový přístup nazýváme buď autobiografie, anebo *auto-fotografie*, jak ho označil Robert Ziller ve své knize **PHOTOGRAPHING THE SELF** (1990).

3.5 Auto-fotografie – způsob, jak vidět svět očima druhých

Metoda auto-fotografie (*auto-photography*) se zdá být téměř ideální možností vizuálního záznamu pro výzkumné potřeby. Je specifická v tom, že je to sám respondent, kdo dostane k dispozici záznamovou techniku (v dnešní době nejčastěji digitální, nebo jednorázový

analogový fotoaparát). *Sám* tak vytváří dokumentární materiál, ve kterém má za úkol vizuálně zaznamenat to, co je pro něho nějak důležité. Zadání bývá většinou blíže specifikované, odvíjející se od hypotézy, kterou si chce výzkumník ověřit. Ve většině projektů respondenti fotografickým záznamem odpovídají na otázku „Kdo jsem?“ (*Who am I?*) podle metody Roberta Zillera (1985, 1990).

Výsledný materiál může být buď rovnou analyzován výzkumníkem, anebo může studie pokračovat rozhovorem s respondentem (*photo elicitation*⁶), který ještě pomáhá hlouběji interpretovat materiál a může tak dojít k osvětlení některých detailů a nejasností. Výzkum může být případně doplněn jinými vědeckými metodami, jako jsou dotazníková šetření, psychologické testy respondentů apod.

Hlavním přínosem této metody je to, že výzkumník má jen minimální možnost ovlivňovat obsah výsledného materiálu, který se tak stává opravdovým odrazem nazírání respondenta na svět. Vzhledem k tomu, že se jedná o vizuální materiál, lze ho použít i v takových podmínkách, kde jiné výzkumné postupy nejsou zcela vhodné – např. mezi dětmi, nebo v odlišných sociokulturních podmínkách, protože vizuálně lze některé problémy popsat lépe, než verbálně. I z tohoto důvodu jsem tuto vizuální metodu zvolila u svého projektu s dětmi na Ukrajině. Na rozdíl od jiných autorů jsem však pro focení nezvolila konkrétní téma a nechala jsem tak dětem volné ruce ve výběru témat.

Velkým kladem je, že respondenti mají naprostou volnost ve výběru toho, jak chtějí prezentovat sami sebe a své okolí a nejsou omezeni ani znevýhodněni svými znalostmi, vzděláním, rasou, pohlavím ani věkem. Metoda fotografování v tomto případě vyžaduje minimální technické znalosti a osvojit si jí může téměř každý. Stejně tak zde není třeba rozvinutého estetického citění, které kolikrát může, vzhledem ke své kontrolovanosti, výrazně ovlivnit autenticitu fotografií. Metoda se hodí i pro práci se sociálně vyloučenými lidmi, kteří nemají důvěru k vědeckým projektům, pro práci s lidmi s komunikačními problémy (zdravotní handicap nebo jazyková bariéra) nebo s lidmi z odlišného sociokulturního prostředí.

⁶Fotografie buď mohou samy vyvolávat nějaké otázky, nebo se může jednat o strukturovaný rozhovor.

3.5.1 Rozšíření a příklady využití v praxi

Nejrozšířenější je tato výzkumná metoda především v USA, kde je využívána v mnoha vědeckých i laických oborech. Pravděpodobně nejčastěji se s ní setkáváme v psychologii, pedagogice, etnologii nebo například v urbánní geografii.

Psychologové touto metodou zkoumají především problematiku sebehodnocení, sebeidentity, společenských vazeb, společenských hodnot či pohledu na svět jako takový.

Etnologové ji využívají nejen v odlišných kulturách, ale i jako metodu auto-etnografie, kdy výzkumník etnograficky nahlíží na vlastní společnost či subkulturu.

Urbánní geografie, která se zabývá pozicí člověka ve městě, využívá auto-fotografie jako ideální metody při mapování toho, jak se lidé identifikují s místem, kde žijí a prostorem, ve kterém se pohybují. Výsledné analýzy tak mohou přispět ke zmapování problémů sídel. Několik projektů proběhlo s dětmi (Loebach, 2010) či teenagery, kteří fotograficky zaznamenávali místa ve městě, která pro ně byla významná, kde se setkávali a trávili volný čas, nebo naopak ta, ke kterým měli negativní vztah (Thomas, 2009).

Dále byla tato metoda uplatněna například v projektu s lidmi bez domova (Johnsen, 2008). Několik projektů proběhlo také na poli pedagogiky, kde se fotografická technika hodí vzhledem k omezeným možnostem verbálního či psaného projevu dětí. Zde nejčastěji práce s dětmi poukazovala na jejich vnímání určité problematiky (Moreland, 2005) nebo byla způsobem, jak lépe poznat svět dětí a jako pedagog jim být blíž (Brown, 2005). Fotografie má zde i tu výhodu, že je poměrně jednoduchým i relativně zábavným způsobem získávání vizuálních dat – děti a mladiství často ocení, když mohou mít věci ve svých rukou – *hands on* – (Thomas, 2009: 1) a často si neuvědomují onen vědecký rozměr. Ve většině případů respondenti na konci výzkumu dostávají výsledné snímky, což pro ně může být významnou motivací.

Metodologicky zaměřených knih a textů příliš není, zásadní knihou je proto již dvacet let stará **PHOTOGRAPHING THE SELF** Roberta Zillera, který zde obsáhle popsal metodu auto-fotografie včetně mnoha svých výzkumů a na níž se další výzkumníci odvolávají.

3.5.2 Foto-terapie

Fotografické metody se v psychologickém kontextu začínají prosazovat i v terapeutických technikách. Ať už jako součást expresivních terapií jako takových, nebo jako specifická foto-

terapie (či *PhotoTherapy*⁷). Průkopníky v tomto oboru jsou zejména Kraus a Fryrear či Weiser. Ta navíc rozlišuje mezi „terapeutickou fotografií“ a „foto-terapií“.

V prvním případě se jedná o techniky, kdy klient sám pořizuje snímky – jedná se tedy právě o upravenou formu auto-fotografie, kde fotograf sám prochází určitým kreativním procesem, který na něho může mít pozitivní dopad, co se týče sebehodnocení, sebepoznávání, zlepšení komunikace či vztahů s druhými. Cílem tedy je, aby se člověk cítil lépe a sám sebe lépe poznal. Přítomnost terapeuta v tomto případě není bezpodmínečně nutná.

Foto-terapie oproti tomu využívá fotografie jako způsob, jak klient může vyjádřit některé problémy a pocity jinak než verbálně. Pracuje se s klientovými rodinnými fotografiemi, se snímky jeho sama i druhých, které mohou otevírat brány k psychice člověka mnohdy lépe než verbální projev. Snímky se tak tady stávají způsobem, jak se dostat blíže ke klientovi a jeho problému a napomoci mu verbalizovat některá témata přímo při terapii v rámci určité formy *photo elicitation*.

Na tomto příkladě můžeme vidět, že fotografie nemusí být jen materiálem pro vědce a výzkumníky, ale mohou být přínosné i pro samotného autora, jako prostředek sebepoznání.

3.5.3 Historie auto-fotografie

Pravděpodobně poprvé tuto metodu použili antropolog John Adair a filmař Sol Worth v roce 1966 při projektu **THROUGH THE NAVAJO EYE**. Jejich úmyslem bylo zkoumat mezikulturní komunikaci v indiánském kmeni Navahů. Zamýšleli se nad tím, jak co nejméně snížit dopad své přítomnosti na výzkumný materiál, naučili proto pracovat s filmovou technikou a následně i zpracovat výsledný materiál samotné členy kmene. Jejich předpokladem bylo, že navažský způsob nazírání na svět ovlivní výslednou podobu krátkých filmů. Nechali je proto touto metodou zaznamenat, co pro ně bylo v jejich kmeni a okolí důležité. Výsledné krátké filmy jsou tak odrazem tradice a identity tohoto kmene, bez použití slov jednoduše zaznamenávají tradiční postupy a metody řemesel, tradic a rituálů. V roce 1972 následně vyšla kniha s titulem **THROUGH NAVAJO EYES: AN EXPLORATION IN FILM COMMUNICATION AND ANTHROPOLOGY**, která celý projekt a metodu popisuje.

Sám Worth svůj přístup popisuje jako „...*film vytvořený člověkem, jež ukazuje, jak cítí sám sebe a svůj svět. Je to způsob, jak ukázat, jak vypadá objektivní svět v očích daného člověka.*“

⁷ <http://www.phototherapy-centre.com/home.htm>

*Navíc často zachycuje pocity a odhaluje hodnoty, postoje a obavy, které jsou mimo vědomou kontrolu autora.*⁸ Tento způsob výzkumu – který je paralingvistický – je podle něho pro antropologii velmi přínosný, díky němu je možné porozumět i kulturně a jazykově odlišným skupinám či jedincům, kteří tak s námi mohou lépe vizuálně komunikovat.

Worth i další autoři si však kladli otázku, nakolik jejich vlastní rasa, pohlaví, či pohled na svět ovlivňuje výsledný výzkumný materiál. Došli k závěru, že rozdílný pohled mezi výzkumníkem a zkoumaným lze překlenout tím, že výzkumný materiál (jeho témata, zaměření a forma) bude vybrán a zaznamenán právě subjektem. Jen tak dostane naprostou volnost v pojetí dané problematiky a výsledek tak nebude výzkumníkem ovlivněn. K těmto účelům se v 70. a 80. letech dobře hodily tzv. instantní fotoaparáty a polaroidy, které zaručovaly okamžitou zpětnou vazbu fotografií. Filmová kamera tak byla nahrazena fotoaparátem. I ten však měl své nedostatky – vysoká cena techniky limitovala množství zapojených respondentů a měla také za následek to, že někteří výzkumníci absolvovali proces fotografování s respondenty, aby kontrolovali, jak je s technikou zacházeno. Teprve s rozšířením levných jednorázových fotoaparátů v 90. letech se tato metoda opravdu rozšířila do nejrozličnějších oborů. Dnešní digitální technika již nabízí zcela jiné možnosti, i když někteří autoři se stále raději přiklání ke klasickému filmu.

Přestože byla tato metoda výzkumníky využívána již během sedmdesátých a osmdesátých let, důkladně byla popsána až v publikaci **PHOTOGRAPHING THE SELF: METHODS FOR OBSERVING PERSONAL ORIENTATION** Roberta Zillera v roce 1990, jako způsob zaznamenání sociálních, psychologických i osobnostních fenoménů, a to napříč kulturami. Říká, že je důležité porozumění druhému skrze jeho vlastní pohled a rozlišuje mezi znalostí (*knowing*) a pochopením (*understanding*). „...mezilidské pochopení se rozvíjí tehdy, když jeden člověk začne zvažovat druhého – a také všechno v jeho prostředí – úhlem pohledu druhého.“⁹

⁸ „a film made by a person to show how he feels about himself and his world. It is a way of showing what the objective world that a person sees is really like. In addition it often captures feelings and reveals values, attitudes, and concerns that lie beyond the conscious control of the maker“ (Worth, 1964, in Ziller 1993: 629)

⁹ „...interpersonal understanding develops when one person considers the other and everything in the environment of the other from the other's point of view. (Ziller, 1990: 14)

Hlavním rysem jeho auto-fotografických projektů je položení výzkumné otázky (nejčastěji *Who are you?*) skupině respondentů, kteří následně pomocí fotografií na otázku odpovídají. Na výsledném souboru snímků pak většinou, i za pomoci jiných metod (dotazníky, psychologické testy, interview), Ziller (1985, 1990) zkoumá vztah osobnosti a jejího sebehodnocení, míru stydlivosti a její extrovertní či introvertní tendence, nebo vnímání určité problematiky.

3.5.4 Některé výzkumy, témata a stručná charakteristika

Ve svém fotografickém výzkumu stydlivosti, který popisují ve své práci **SHYNESS – ENVIRONMENT INTERACTION: A VIEW FROM THE SHY SIDE THROUGH AUTO-PHOTOGRAPHY** (Ziller, Rorer 1985) Ziller a Rorer vycházeli z poznatků Zimbarda o stydlivosti i Eysenckovy škály extroverze-introverze. Ve svém projektu si ověřoval vlastní hypotézu, že stydliví jedinci se méně sociálně orientují a proto zastoupení osob na jejich snímcích bude nižší než u jedinců méně stydlivých. Došel k závěru, že spolu koreluje nižší zastoupení osob na snímcích a stydlivost, stejně jako v případě introverze. Stydliví lidé měli na svých snímcích nejčastěji zobrazeny „estetické motivy“ (voda, obloha, stromy apod.), na druhém místě osoby a na posledním místě teprve sebe. Naproti tomu extrovertní osobnosti vykazovaly na svých snímcích obecně mnohem větší množství lidí, nejčastěji zobrazovali druhé, potom sebe a nejméně pak estetické motivy. Autoři zde však upozorňují na to, že přestože je zde silná podobnost, nelze mezi introverzi a stydlivost klást rovnítko, neboť jde o odlišné psychické jevy¹⁰. Ziller a Rorer také navrhuji, abychom s pojmem *stydlivost* zacházeli opatrně, navrhuji proto spíše mluvit o společenské orientaci respondentů. Obecně lze říci, že tuto míru sociální orientace lze měřit právě počtem fotografií, na kterých jsou zobrazeny osoby.

Ziller a Rorer ve své studii výsledné snímky kódují podle toho, co a jak primárně zobrazují. Tyto motivy rozdělili do 21 kategorií a následně zkoumali jejich procentuelní zastoupení v sérii každého autora. Nejčastější kategorie byly následující (Ziller, 1985: 633 – 634):

1. skupina: fotografie zachycující tři a více osob
2. „dyáda“ muž/žena: respondent s jedincem opačného pohlaví, resp. člověk opačného pohlaví sám

¹⁰ Stydlivost je často proměnlivá získaná vlastnost, zatímco introverze/extroverze jsou vrozené a relativně stále složky osobnosti, které vypovídají o celkovém temperamentu osoby.

3. „self“: fotografie zobrazující samotného respondenta
4. druzí lidé: lidé, kteří nejsou zahrnuti do ostatních kategorií
5. lidé: fotografie zobrazující lidi
6. dotek: fotografie zobrazující osoby, které se spolu nějak dotýkají
7. hédonický tón: fotografie lidí, kde se alespoň jeden z nich usmívá
8. aktivita: fotografie zobrazující nějakou fyzickou aktivitu (např. sekání trávy, dřeva apod.), anebo symbol zobrazující symbol takové činnosti (nástroj...)
9. sport: zobrazení sportu, nebo sportovního vybavení
10. škola: zobrazení školní budovy, vybavení, knih nebo činnosti s ní spojené
11. zvířata
12. náboženství: zobrazení náboženských symbolů, Bible, nebo náboženských staveb
13. interiér: fotografie pořízené v interiéru
14. jídlo
15. drogy: fotografie zobrazující alkohol nebo jiné drogy
16. automobily
17. hudební přehrávače
18. televize
19. estetika: fotografie zobrazující umělecká díla, přírodu, květiny apod.

Z výše zmíněných kategorií lze posléze určit zaměření osobnosti, nebo míru její společenské orientace vzhledem k tomu, jak jsou jednotlivé kategorie zastoupeny a v jakém rozmezí témat se respondent pohybuje. O míře sociální orientace vypovídá zejména procentuální zastoupení snímků, kde je subjekt s ostatními, subjekt, který se usmívá, druzí, kteří se usmívají, lidé, kteří se navzájem dotýkají a skupiny více jak čtyřech lidí v popředí (Dollinger, Clancy Dollinger, 2003: 230).

Mnoho studií s využitím auto-fotografie provedl také Stephen J. Dollinger, resp. ve spolupráci s manželkou Stephanie M. Clancy Dollinger a dalšími. Jako psycholog se zabýval především problematikou sebeidentifikace, konstruování individuality, sociálními vztahy nebo rozdíly v auto-fotografické tvorbě u žen a mužů. (Dollinger 1993, 1996, 2001, 2002, 2003), vychází přitom také z dřívějších poznatků a metodologie Zillera.

Clancy a Dollinger zmiňují ve své studii **PHOTOGRAPHIC DEPICTIONS OF THE SELF: GENDER AND AGE DIFFERENCES IN SOCIAL CONNECTEDNESS** z roku 1993 dřívější závěry výzkumníků a porovnávají rozdílné sebepojetí žen a mužů. Zmiňují především tyto rozdíly: v porovnání s muži ženy mnohem častěji na fotografiích zobrazují sebe s ostatními lidmi, rodinu, skupinu lidí, osoby, které se usmívají, nebo se navzájem dotýkají (tzn. výraznější identifikace sebe sama skrze druhé). Ženy se také na snímcích častěji usmívají. Oproti tomu muži mají spíše sklon zobrazovat se samotného, často také při nějaké fyzické činnosti. Ženy na svých snímcích častěji zobrazují zvířata, muži motorová vozidla. Dollinger a Clancy docházejí k závěru, že sebeidentifikace žen je silně ovlivněna druhými, zatímco muži sami sebe definují skrze svoji samostatnost a odloučení od druhých.

V jednom z dalších výzkumů hledal Dollinger za pomoci fotografií spojitost mezi atraktivitou respondentů a mírou jejich společenských vazeb. Respondenti byli skupinou výzkumníků „ohodnoceni“ na škále atraktivity a jejich fotografie na téma *Who are you?* byly následně kódovány podle toho, koho nejčastěji zobrazovali. Dollinger došel k názoru, že atraktivní lidé častěji zobrazují sebe a větší množství svých známých, nežli ti méně atraktivní. Odhalil tedy výraznou spojitost mezi atraktivitou a množstvím společenských vazeb.

Zabýval se také tím, jakým způsobem lidé zpracovávají fotografická témata – jestli se jedná o konvenční, či originální pojetí, která poukazují na rozvinutou individualitu jedince. Podle výzkumu ti, kteří projevují originalitu v přístupu k zadání, jsou hodnoceni jako více individualističtí (méně často zobrazují lidi, a častěji interiér/exteriér bez postav, mají při zpracování tématu větší smysl pro originalitu), nežli ti, kteří se konvenčně drží zadání a jejich fotografie tak jsou spíše povrchní (nejčastěji jednoduše zobrazují lidi).

Společensky více zaměřené osoby mají tendenci zobrazovat sebe i druhé spíše konvenčně, než originálně. Výsledkem jsou potom klasické „rodinné fotografie“ častěji než individualistické pojetí sebe či okolí. V tomto poznatku se Dollinger (1996: 1274) odvolává na Milgrama,

který poukazuje na fakt, že primární funkcí fotografie je zobrazovat osoby a proto konvenčně založené osoby budou tuto výzkumnou metodu takto také vnímat a používat.

Metodu auto-fotografie využívala ve svých výzkumech také Carey M. Noland (2006). Ve svých dvou projektech, které popisuje v práci **AUTO-PHOTOGRAPHY AS RESEARCH PRACTICE: IDENTITY AND SELF-ESTEEM RESEARCH** vycházela z dřívějších studií Zillera a Dollingera, ve kterých se zabývali pojetím sebehodnocení. Sama zkoumala sebeúctu žen a dívek z různých sociokulturních prostředí Ameriky. Forma auto-fotografie se k takovému výzkumu velmi dobře hodila, protože respondentky samy vytvářely vizuální materiál, který považovaly za takový, který je dobře vystihuje.

V prvním případě se jednalo o mladé dívky, které žily v latinskoamerické komunitě v Los Angeles. Noland tento výzkum ještě zkombinovala s tištěným testem – Rosenbergovou škálou sebehodnocení¹¹, kterou dívky vyplnily ještě před zahájením samotné fotografické práce. Druhým projektem bylo pojetí sebeúcty a identity u mladých žen indického původu v malém městě amerického středozápadu. V obou případech měly ženy zadání vyfotit dvanáct snímků, které je vystihují, jaké jsou (*This is Me*) a dalších dvanáct, které vystihují, jaké naopak nejsou (*This is not Me*) (Noland, 2006: Appendix 1). Výsledné snímky pak byly v případě prvního úkolu porovnávány s výsledky Rosenbergova testu, v druhém případě následoval ještě rozhovor nad fotografiemi, při němž respondentky měly samy popisovat, co na snímcích je a proč je to pro ně významné.

Judy Moreland (2005) použila metodu auto-fotografie ke zjištění, jaký mají děti vztah k vědě a technice a co si pod těmito pojmy vlastně představují. Celkem 38 dětem rozdala jednorázové fotoaparáty, aby v následujících dnech zaznamenávaly vše, co považují za vědecké či technické. Výsledné fotografie následně s dětmi konzultovala.

V českém prostředí proběhl v roce 2008 Projekt **SPOLEČNĚ O SOBĚ**, který pořádalo Multikulturní centrum v Praze v rámci Evropského roku mezikulturního dialogu. Do tohoto projektu se zapojily děti ze dvou pražských základních škol. Během workshopů se naučily zacházet s fotoaparátem a následně fotografie vyvolávat. Výsledkem byl pak soubor černobílých fotografií, na kterých děti zobrazují taková témata, jako *moje rodina*, *moji přátelé*, *pohled z okna*, nebo *moje oblíbené místo*. Fotografický soubor byl následně

¹¹ Test, kde respondent odpovídá na 10 otázek týkajících se spokojenosti s vlastní osobou. Na škále 0 – 30 se následně hodnotí míra sebehodnocení a sebevědomí, kde méně jak 15 bodů znamená nízké sebehodnocení.

vystavován na různých místech v Praze. Vedoucími projektu byli profesionální fotografové, proto má projekt „pouze“ estetický rozměr. Vyvrcholením celého projektu byla tak putovní výstava a fotografická publikace. Snímky s často nadějným sociologickým materiálem by si však určitě zasloužily i odbornější analýzu.

4 Vlastní auto-fotografické projekty

4.1 Úvod

V Mukačevském internátě jsem byla jako dobrovolník celkem třikrát. První rok jsme se spolu s ostatními dobrovolníky především snažili poznat a pochopit prostředí i děti a vytvořit pro ně prázdninový program. Na více nezbyl čas. Další rok jsem se vrátila s nápadem provést v rámci letního programu fotografický projekt, který by byl zábavou pro děti i způsobem, jak se jim přiblížit a pochopit souvislosti ve smyslu vizuální antropologie. Inspirovalo mě k tomu to, že děti již během prvního roku toužili po zapůjčení našich digitálních fotoaparátů a pořizování vlastních snímků. Chtěla jsem proto zjistit, jaké snímky by děti pořídily, kdyby k tomu měly příležitost.

Projekt měl několik rovin. První byla v určitém smyslu pedagogická – v rámci našeho volnočasového dobrovolnického působení bylo fotografování možností, jak zabavit děti během jejich volného času jiným než obvyklým způsobem. Skupina dětí dostala šanci vytvořit si pro sebe snímky, které si posléze mohla ponechat. Těm, kteří se zapojili, byl tímto způsobem dán pocit důležitosti, odpovědnosti a důvěry, a tím jsme tak spolu navázali jiný vztah, než jen na úrovni dobrovolník – dítě. Dala jsem těmto dětem možnost být partnerem v mém projektu a ony za to byly následně odměněny fotografiemi. To byl – zvláště pro děti – nejdůležitější aspekt celého focení. Třetí rovinou pak byly samozřejmě výsledné fotografie jako výzkumný materiál, jehož obsah mě jako kulturoložku velmi zajímal. Pokusila jsem se proto o analýzu snímků, jež jsem kombinovala s vlastní reflexí pobytu a mými postřehy o dětech.

Protože se tento soukromý projekt v roce 2009 poměrně povedl a výsledné fotografie byly velmi podnětné, rozhodla jsem se ho za rok zopakovat znovu, avšak se snahou o získání reprezentativnějšího vzorku vizuálních dat. V roce 2010 jsem tedy do projektu vybrala pouze pět dětí, dala jsem jim však více času a k dispozici také celý film. Přestože oba projekty zobrazují velmi podobné téma, pro následující interpretační část jsem se rozhodla je oddělit a pracovat s těmito dvěma soubory odděleně. Nazývám je „Projekt I“ (2009) a „Projekt II“ (2010). Oba dohromady vytváří zajímavý celek, doplňují se a tvoří tak mozaiku vztahů a pohledů na svět.

Jak již bylo řečeno dříve – fotografická interpretace je ovlivněna jak autorem fotografie, tak i jejím čtenářem a recipientem. Proto si uvědomuji, že následná interpretace fotografií bude střet světa dětí z ukrajinského domova se světem mým – tj. dobrovolníkem tamtéž.

Na tomto místě zavádím ve vztahu k vizuálnímu materiálu, filozofický termín *možný svět*. Kromě filozofie s ním pracuje např. pedagogika či psychoterapie, včetně arteterapie. Tento termín se objevuje ve filozofii napříč staletími, Leibnitz (2004) ho vnímal jako sled a soubor všech existujících věcí, které jsou *možné*. Vytváří tak tedy určité alternativy k reálnému světu. Možných světů je podle Leibnitze nekonečně mnoho a ten skutečný je podle něho ten nejlepší, jaký je možný. Slavík (1997) zavádí tento pojem do výchovné pedagogiky a terapie v tom smyslu, že dostupný či získaný vizuální materiál, který je předkládán jako *fakt*, je ve skutečnosti pouze *možným světem* autora a klienta a je proto nutné ho neustále podrobovat konstruktivní kritice, aby si učitel či terapeut (či výzkumník) ověřil jeho platnost. Nabízí nám tak možnost akceptovat individuální pohled člověka bez toho, abychom museli zpochybňovat nějakou vyšší a objektivní realitu a nutí nás k respektu.

Pojem možný svět je užitečnou analogií, která pomáhá vysvětlovat variabilitu lidských přístupů ke skutečnosti. Díky analogii „možného světa“ můžeme o světě uvažovat z různých hledisek a zároveň jsem schopni v dialogu hledat společná měřítká pro jeho reflektování. Aniž přitom popíráme existenci jednoho jediného objektivního světa, jediného společného prostoru a jedné jediné přírody (Slavík, 1997: 72).

Tuto myšlenku považuji za velmi přínosnou v práci s vizuálním materiálem. Soubor fotografií nebo záběrů, které člověk získá, vypovídá o určitém *možném světě*, ne o *objektivním světě* dané společnosti. Toho by si měl být vědom jak ten, kdo výzkum provádí, tak i příjemce (divák, čtenář) daného materiálu. Výsledné soubory tak mohou být pouze *možnými* světy, kterých může být nepřeberné množství a mezi sebou se nemusí nijak omezovat, či vylučovat. Tento koncept tak pracuje s možností plurality názorů a individuálních pohledů na jeden a ten samý „objektivní“ jev. Toto vědomí nás tak učí pokoře a respektu, i k uvědomování si relativity kulturní či názorové. Je tedy nutné brát v potaz to, že interpretovaný fotografický materiál zobrazuje *možný svět*, který je třeba ještě podrobit kritickému zkoumání a ověřování hypotéz, aniž by materiál bral za hotový a jediný správný. Při tomto procesu pak vzniká prostor pro interpretaci, při které tak dochází k průniku *možného světa* výzkumníka/vědce s *možným světem* zkoumaného. V případě fotografií z ukrajinského domova to jsou jejich možné světy, které se následně prolínají s mým možným světem o nich.

Možný svět je v tomto případě to, čemu říkáme *vidět svět očima... (druhého)*. To znamená *vidět jeho možný svět*, sdílet jeho pohled na alternativní svět, ve kterém se mísí realita s jeho přáními a vidinou toho, jak by to „mělo“ být.

4.2 Metodologie

Ukrajinský projekt sice vychází z metody auto-fotografie, nekopíruje však přesně Zillerovy postupy. On (stejně jako většina jeho následovníků – Dollinger, Noland) zadává respondentům konkrétní úkol – vyfotit odpověď na to, kdo jsou (případně kdo nejsou), či jinou výzkumnou otázku. V mém případě jsem takový úkol považovala za příliš konkrétní a pro situaci v domově nepříliš vhodný. Zvolila jsem proto volnější přístup. Dala jsem dětem možnost vyfotografovat si pro sebe (a podle sebe) relativně volné snímky, za podmínky, že mezi nimi budou určitá témata. Přestože nebylo explicitně řečeno, aby děti fotily to, jak samy sebe vidí, věřím, že veškerý materiál, který děti nafotily, vypovídá něco o nich samotných a o jejich pohledu na prostředí, ve kterém žijí a to ať už se jedná o vědomý nebo nevědomý proces výběru.

Ziller v této spojitosti mluví o *psychologické niki* (Ziller 1985, 1990). Člověk podle něho vnímá a strukturuje svoje okolí pomocí *objektů orientace* (*objects of orientations*, Ziller, Rorer 1985: 628), které mohou být buď sociálního, fyzického nebo kulturního rázu. Tento soubor vizuálně zaznamenaných objektů vytváří jedincovu *psychologickou niku*. Ta slouží jako jedincův kontrolní mechanismus. Vybrané objekty (lidé, prostředí, symboly) potvrzují jeho individualitu a vytváří tak určitou kognitivní mapu s individuálními referenčními body. Ziller tvrdí, že jedincovu individualitu lze dobře poznat právě skrze toto vizuální zobrazení jeho *niky*.

Projekt I byl poměrně dost specifikován z mé strany co do výběru témat a tak zde nemůžeme v plné míře aplikovat Zillerovu metodu identifikace kódů z důvodu omezeného počtu snímků a zadaných konkrétních témat. Pouze dvě až tři fotografie ze souborů měly volné téma a mohou se tak zde v plné míře uplatnit individuální postupy jen velmi omezeně.

V analýze fotografií Projektu II již výrazněji vycházím ze Zillerova a Dollingerova kódování (Ziller, Rorer 1985: 633 – 634) a pokouším se na fotografiích najít společné motivy a témata. Ty následně srovnávám s výsledky Dollingerových výzkumů. Snažím se nezobecňovat Zillerovu teorii stydlivosti, zároveň si však myslím, že z předkládaných fotografií lze

poměrně jasně usoudit, které děti jsou spíše introvertní či stydlivější a které jsou spíše osobnosti otevřené a společensky orientované. V Projektu I se toto jeví obtížnějším, a tak se tato interpretace lépe ukáže až v Projektu II.

Stejně jako většina výše zmíněných autorů jsem nechala děti pracovat s klasickým filmem a ne s digitální technikou. Důvodů v mém případě bylo několik. Někteří autoři se k analogové fotografii přiklání především z toho důvodu, že není možné snímky nijak upravovat a mazat – člověk se tak tedy musí zodpovědněji rozhodovat při tom, co na film zachytí. Můj důvod byl více pragmatický – půjčovat dětem digitální techniku by bylo příliš riskantní. Zároveň jsem chtěla, aby nemohly kontrolovat to, co již vyfotografovaly a aby proto měly větší motivaci projekt dokončit a tím získat svoje vlastní fotografie.

V případě mého výzkumu si jsem vědoma jeho nedostatků, které pramení především z toho, že projekt nebyl primární náplní mého působení na Ukrajině a byl v té chvíli jen doplňkem v dobrovolnickém programu a mou vlastní iniciativou. Velkou překážkou k důsledné analýze fotografií byla především určitá jazyková bariéra mezi mnou a respondenty, která ovlivnila jak zjednodušené zadání, tak i způsob následné zpětné vazby. Interview (*photo elicitation*) nad fotografiemi z tohoto důvodu nebyly vhodné. Přesto jsem cítila potřebu nějaké reflexe od respondentů a druhý rok jsem již úkol přeformulovala a doplnila ho o psanou formu zpětné vazby. Každé dítě dostalo za úkol z výsledných fotografií vybrat pět, které se mu buďto líbily nejvíce, nebo které pro něho měly největší význam a na jejich zadní stranu vysvětlit důvod výběru i to, co je na nich zobrazeno. Děti se i tohoto úkolu zhostily po svém a výsledný počet je proto proměnlivý a i míra psaného textu je různá. Ne všechny popsané fotografie tak mají stejnou výpovědní hodnotu, čehož jsem si dobře vědoma. Stejně tak se různí i výsledný počet snímků. Některé děti se snažily fotografovat v interiéru bez blesku a snímky tak jsou velmi podexponovány a nečitelné, některé děti film osvítily apod.

4.3 PROJEKT I

„Fotografie znamená přivlastňovat si fotografované. Jde o zasazení sebe sama do určitého vztahu k světu, který je pociťován jako vědění – a tím pádem i jako moc.“ (Sontag, 2002: 10)

Určitě existuje důvod (byť podvědomý), proč fotíme zrovna *to* a ne *něco jiného*. Vybíráme si objekty a místa, ke kterým máme vztah, lidi, kteří nám jsou blízcí, kteří pro nás něco znamenají a na které tímto způsobem chceme mít památku.

Z tohoto předpokladu jsem vycházela, když jsem se při svém druhém pobytu (2009) v sirotčinci rozhodla celkem jedenácti dětem dát do ruky fotoaparát s úkolem, aby fotily svoje okolí. Prostředí jsem již znala z předchozího roku, ale měla jsem v úmyslu lépe ho poznat a skrze fotografickou formu se přiblížit dětem. Byl to způsob, jak s dětmi navázat osobnější kontakt, jak se o nich dozvědět něco více i jak je zabavit během chvil, kdy neměly jiný program. Zvolená vizuální metoda byla ideální vzhledem k problematičnosti jazykové komunikace. I v jiných situacích nám často vizuální komunikace pomohla překonat jazykovou bariéru.

Propojila jsem tedy možnost, jak nabídnout dětem zábavný prostředek uchování si vzpomínky na náš letní program a zároveň možnost získat od dětí osobní materiál. Děti dostaly možnost zvěčnit to, co samy chtějí a co považují za důležité. Dala jsem tím vybraným jedincům i určitý pocit důležitosti. To však ještě nestačilo. Byla jsem si vědomá, že úkol by pro ně měl být natolik lákavý, aby nehrozilo, že raději fotoaparát zahodí, prodají na trhu, nebo vymění za cigarety a že zadání úspěšně splní až do konce. Nechtěla jsem tedy, aby fotky pořizovaly primárně pro mě – motivovala jsem je tak, že fotí snímky pro sebe a že tak na konci pobytu každé z nich dostane soubor svých vlastních fotografií, které si bude moci nechat. To pro ně bylo dostatečně atraktivní, protože děti v domově mají minimální množství osobních předmětů a většinou žádné fotky. Byly tak nápadem většinou nadšeny a spolupracovaly velmi rády. Určitým způsobem se zde vyvinul vztah jako v případě *daru*, jak o něm hovoří Marcel Mauss (1999), zavázala jsem si děti tím, že jsem jim něco věnovala (vidina vlastních fotografií, na chvíli propůjčený fotoaparát i pocit důležitosti) a doufala jsem, že od nich získám vizuální materiál pro analýzu. Na to ale na druhou stranu poukazuje Petráň (2011: 98), když říká, že si tímto způsobem vlastně výzkumník svým způsobem znovu potvrzuje znovu svoji dominanci.

4.3.1 Příprava

Vybrala jsem celkem 11 dětí – většinou takové, které jsem již dříve při aktivitách nějak blíže poznala, a existovala tak mezi námi určitá důvěra. Také tím, že byly vybrány, samy cítily důležitost a zodpovědnost, kterou jsem jim svěřila. Ve výsledném výběru byli nakonec 4 chlapci a 7 dívek. Byli mezi nimi zastoupeni jak děti mladší (8, 10 let), tak i ty nejstarší (14, 15 let), u kterých jsem doufala, že můj úkol lépe pochopí a pojmu ho nějak kreativněji.

Samotnému focení jsem předem dala pár pravidel ohledně tematiky, která mi dětem pomohl sdělit ředitel domova. Každé dítě mělo za úkol vytvořit pět či šest snímků z prostředí

internátu. Po vyfocení daného počtu mi fotoaparát vrátilo a já ho mohla předat dalšímu – měla jsem tak nad aparátem určitou kontrolu a také jsem mohla vždy dané dítě zaznamenat na první snímek, aby bylo následné přidělování pořízených fotografií jednodušší¹². Téma dvou snímků bylo dané, další dva až tři měly volné téma. Na prvním snímku mělo dítě zachytit svého nejlepšího kamaráda, na dalším pak oblíbeného českého dobrovolníka. Chtěla jsem poznat, jaké mají děti vazby mezi sebou, jestli by se dalo vypožorovat, kdo je jak v kolektivu oblíbený. Co se snímků dobrovolníků týče, chtěli jsme určitou zpětnou vazbu i pro nás samotné – ověřit si, jaký k nám mají děti vztah a jestli má každé z nich případně nějakého „svého“ oblíbence. Ve výsledku se nám jen potvrdilo to, co jsme tušili – jednoznačně nejčastěji zobrazovaný byl dobrovolník Jakub, který se mezi dětmi těšil velké oblibě.

Některé děti držely fotoaparát v ruce vůbec poprvé. Protože se jednalo o analogový kompaktní, nevyžadovala tato činnost žádné předchozí zkušenosti. Děti jsem nijak nezasvěcovala do teorie fotografie, nevysvětlovala jsem jim ani kompozici, ani techniku. Fotografovaly tak „od boku“ a právě v této jejich autentičnosti vidím hlavní hodnotu projektu. Některé výsledné snímky jsou kompozičně uříznuté, s prsty před objektivem, podexponované apod., tematicky však stále hodnotné. Tím, že fotografie jsou velmi syrové, nezátížené přemýšlením o kompozici či technice, se tak můžeme soustředit na čistý obsah.

Protože se během pobytu setkaly s našimi digitálními fotoaparáty, chvíli jim trvalo, než si zvykly na hledáček místo displeje a často se chtěly na snímek hned podívat. Jeden chlapec také podlehl zvědavosti a otevřel kryt fotoaparátu a posledních pár fotek souboru je tím pádem znehodnocených. Práce s kinofilmem je tak svým způsobem učila i trpělivosti, které moc nemají, protože si na výsledek své práce musely počkat několik dní.

4.3.2 Metodologie

Metodologicky tento fotografický projekt vychází z pojetí auto-fotografie Roberta Zillera, spolu s využitím poznatků z vizuální antropologie či sociologie. Důležitá je ale i jeho kombinace se zúčastněným pozorováním, bez kterého by jistě postrádal společenský a kulturní kontext. Tím, že jsem se opakovaně pohybovala v tomto specifickém prostředí a snažila se ho pochopit, leccos jsem se dozvěděla jak o fungování domova, tak i o dětech. Samotné fotografie získávají smysl při interpretaci v kontextu s poznatky z pozorování a z osobní zkušenosti s fotografováním.

¹² stejný postup můžeme najít např. i u výzkumu se školními dětmi u Moreland (2005)

„Význam fotografie je vytvářen tím, kdo jí udělal, i tím, kdo si jí prohlíží; obě strany vnášejí do fotografie své sociální pozice a zájmy“ (cit. Harper, An Argument for Visual Sociology, 1998 in. Sztompka, 2007: 96). Jedná se o průnik dvou *možných světů* – světa dětí a mého *možného světa* o nich. Nahlížím zvenčí na materiál, který pořídily v prostředí, které mi je sice známé, i tak ale do něho při interpretaci vnáším svou tamní zkušenost a pohled. Jsem si toho vědomá, ale osobně si myslím, že na autenticitě materiálu to nic nemění.

Také Sztompka si tuto skutečnost uvědomuje, když píše: „*A tak je fotografie předmětem zvláštním, protože už od počátku obdařeným významem, který jí dal fotograf. Když o fotografiích mluvíme, myslíme na ně, užíváme a prožíváme je, pouze spoluvytváříme jejich význam ve specifické konverzaci mezi tvůrcem a příjemcem.*“ (Sztompka, 2007: 96). Ani naše pozorování, ani interpretace materiálu se nemůže dobrat objektivní pravdy, proto nabízím *svůj* pohled na situaci za pomoci autentických dětských snímků. Dobře si uvědomuji subjektivitu celé práce a nemožnost generalizování vzhledem k malému vzorku.

V následující části práce se zamýšlím nad obsahem pořízených snímků a porovnávám to s tím, co jsem se o dětech během svého pobytu dozvěděla skrze vlastní pozorování, komunikaci s nimi či s ředitelem domova i tím, jak jsem je sama vnímala při našem programu.

4.3.3 Témata

Každé dítě pojalo úkol po svém. I tak zde ale lze vypožorovat určitá tematická zaměření. Obsah fotografií bychom mohli rozdělit do několika rovin.

Jako první obvykle vnímáme to, *co* je na snímku zobrazeno. Vidíme postavy, věci, prostředí. Můžeme spekulovat o tom, kdo/co to je a proč to fotograf zvětšil.

Druhou rovinou je, *jak* byl předmět vyfotografován. Zda jde o portrét či skupinovou fotografii, zda je snímek vyfocený zblízka nebo je spíše dokumentárního rázu a focený z dálky. Zda je vyfocen skrytě a nenápadně, nebo jestli si objekt uvědomuje fakt, že je objektem. Specifickým případem je pak pózování, které se objevuje na většině snímků a při němž se objekt stylizuje do určité (více či méně přirozené) pozice. Důležité také je, v jakém kontextu je osoba zobrazena a co se děje na pozadí.

Všechny dívky (kromě dvou nejstarších – č. 2 a 3) pojaly fotografování jako vzpomínku na náš program a na kamarády z domova. Tvořily různé dvojice a skupinky, fotografovaly se s dobrovolníky. Téměř na každé fotografii se objevuje nějaká postava. Jediné dvě fotografie, na kterých postavy nejsou, jsou velmi podexponované a lze tušit, že je na nich zachycena

společenská místnost, kde dívky rády pobývaly – ať už na hudebním a tanečním programu, nebo následně večer u televize. Chlapci fotografovali spíše akčním stylem, dokumentovali okolí domova, lidi v akci apod., i u nich se objevují postavy, avšak zhruba jen v polovině případů.

Pokud se na fotografiích objevují lidé, nejčastěji pózuji. Pózování vyžaduje určitou míru spolupráce a důvěry mezi autorem a objektem. Teoretička fotografie Susan Sontag tuto myšlenku formuluje, když hovoří o práci fotografky Diane Abus: *„V běžném jazyce fotografického portrétu je postoj čelem k objektivu znakem vážnosti, upřímnosti, odkrytí nitra. ... V jejich fotografiích tak frontalita také nejdůraznějším způsobem naznačuje spolupráci fotografovaného. Aby tyto lidi přiměla k pózování, musela získat jejich důvěru, musela se s nimi „spřátelit“.“* (Sontag, 2002: 40).

Myslím, že výše zmíněné lze poměrně dobře zobecnit na jakýkoliv typ focení. Dokumentární a akční fotografování okolí a lidí je poměrně nenáročné; musíte si však získat určitý stupeň důvěry, aby se člověk zastavil a zapózoval vám pro váš snímek.

První fotografii jsem vždy pořizovala sama, to znamená, že mi pózoval následný „fotograf“. Dítě mělo možnost určit si místo, kde chce být zvěčněno, dávalo mi instrukce, já jen stiskla spoušť. Dívky si většinou našly nějaké pěkné místo v zeleni zahrady, kluci nad tím většinou moc nepřemýšleli a nechali se vyfotit na místě, kde zrovna byli, nebo poodešli kousek do ústraní. Zajímavý postoj zaujal například první chlapec (č. 1) – vybral si místo na schodech, sundal si tričko a zaujal drsný a dospělý postoj. Dvě menší děti si vybraly dětské hřiště, starší dívčiny jsem zastihla v jejich pokoji, kde chtěly na focení také zůstat.

Většinou si na fotkách můžeme všimnout pózování nejlepšího kamaráda, kde lze předpokládat určitý bližší vztah a důvěru – děti si vyberou někoho sobě blízkého a poprosí ho o snímek a zapózování. Stejně tak jsou schopni poprosit i dobrovolníka. Někteří jsou ale příliš zbrklí anebo stydliví a raději fotí akčně a skrytě. Tak sice zachycují dění kolem sebe a přirozený výraz v tvářích, není zde už ale vidět ono spojení mezi fotografujícím a fotografovaným. Chce to mít s dotyčným bližší vztah, důvěru a odvahu, říci mu, aby zapózoval pro váš snímek. Většinou si takové netypické chování žádalo i vysvětlení – dítě tak druhému muselo vysvětlit, že si druhého zvolilo, protože si ho přeje mít na své fotografii.

Nejstarší dívky si navzájem zapózovaly rády, zbytek fotek ale pořídily skrytě a nenápadně v zákoutích školy, takže máme velmi dobrou dokumentaci míst, kam jsme se my, cizinci,

nedostali. Doktorka, uklízečka, učitelky uklízející třídu – zdá se, že žádná z nich nevěděla o tom, že se stala objektem dětských fotografií. Škola byla poměrně rozlehlá a dívky očividně bavila hra na špióny. Není zde nic příliš osobního, máme ale díky nim zajímavý dokument z prostředí ústavu.

Na následujících stranách ukazuji na vybraných fotografiích některá konkrétní témata a následně i jednotlivé dětmi a jejich snímky.

4.3.3.1 Interiér domova. (I. – IV.)



Pouze na pár snímcích je zachycen interiér domova. Podobný styl a námět se objevuje zejména u starších dívek (č. 2 a 3), kde se dá předpokládat, že se navzájem ovlivňovaly, i když si vybraly jiné objekty. Jedná se o zaznamenání skrytých zákoutí domova, které jsou foceny akčním dokumentárním stylem, kde osoby nevědí o tom, že jsou fotografovány. Zaznamenána jsou zde místa, kam jsme my – dobrovolníci – neměli přístup a jsou tedy velmi zajímavým pohledem do zákulisí. Dva snímky jsou záznamem letního úklidu tříd, další dva snímky pak skrze pootvřené dveře nahlížíjí do ordinace místní doktorky a do prádelny.

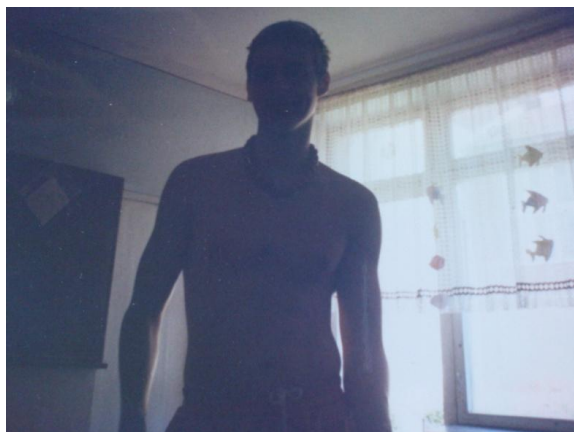
U těchto fotografií se zdá, že cílem dívek bylo právě vyfotit snímky pro nás – „cizince“, abychom viděli, jak to u nich v domově chodí. Těžko si představit, že by si tyto fotografie dívky pověsily na zeď, nebo je hrdě ukazovaly kamarádkám. Mají však zároveň hlubší význam – ukazují domov ve své intimitě, poodkrývají jeho skrytá zákoutí, která nám měla zůstat skrytá a ukazují, jak vlastně funguje, včetně jeho pracovníků. Tyto fotografie dění v domově „zmrazují“ a vyvolávají v divákovi pocit, že doslova nahlíží dveřmi do cizího prostředí.

4.3.3.1 Pózování (V. – VIII.)



Pózování se objevuje na většině fotografií, kde jsou zachyceni lidé, většinou se jedná o snímky nejlepšího kamaráda, případně o další skupinové snímky. Tito lidé jsou zachyceni v určité pozici, která může být více či méně přirozená. Některé děti se stylizují do póz, které znají např. z fotografií modelek či sportovců. Na některých z nich je vidět určitá snaha o estetický snímek (tj. umístění pózujícího do hezkého prostředí, většinou v zeleni zahrady – VI., VII., VIII.), jiné děti se pozadím příliš nezabývaly (V.). Na všech fotografiích je však vidět spolupráce fotografa a fotografovaného a přímý pohled do objektivu.

4.3.3.1 „Jakub očima dětí“ (IX. - XII.)



Na druhém snímku – tj. coby svého nejoblíbenějšího dobrovolníka – Jakuba zvětčilo celkem pět dětí z jedenácti, dohromady se však na fotkách objevil desetkrát. Na některých z nich je zachycen „v akci“ (např. na hřišti), na většině však pózuje (sám nebo s dětmi). To, že ho děti mají rády, jsme věděli celou dobu. Mužů v domově příliš není a děti tak vzhlížely k většině z našich dobrovolníků mužského pohlaví. Objevuje se proto na snímcích chlapců i dívek, některé dívky mu společné fotografie následně věnovaly na památku.

4.3.3.2 Exteriér domova. (XIII. – XIV.)



Z některých dalších fotografií se můžeme dozvědět něco o vzhledu domova a jeho nejbližšího okolí. Na většině snímků jsou zaznamenáni lidé, proto fotografií samotného prostředí bez postav je naprostá menšina. Mezi fotografiemi zobrazující prostředí můžeme najít např. snímek dětského hřiště, kde si hrávaly menší děti, které jsou zde také zobrazeny, fotbalového hřiště i zahrady. Přestože každé dítě pojalo focení zcela po svém a nenašlo se zde příliš podobných snímků, velmi mě zaujaly dvě fotografie od dvou různých dětí, které zvětčily naprosto přesně stejné místo (XIII. a XIV.). Jedná se o pohled do zahrady mezi keře, který se zdá být naprosto nezajímavý, i přesto se oba chlapci rozhodli místo vyfotografovat a to naprosto identicky. Možná je to oblíbené místo v zahradě, možná jde jednoduše o fotografii kousku přírody, které v okolí domova bohužel moc není.

4.3.4 Autoři¹³



¹³ Pro ilustraci vybírám osm autorů, fotografie zde prezentované jsou jejich kompletním souborem, který pořídily.

4.3.4.1 Saša (č. 1)

První, komu jsem dala do ruky fotoaparát, byl přibližně desetiletý Saša, který je v domově i se starší sestrou Žeňou (č. 3), kterou zachytil na jednom ze snímků, a nevlastním bratrem. Je jedním z těch dětí, které přišly o rodiče a tráví tak v domově veškerý čas.

První rok byl roztomilým hodným chlapcem, který se rád zapojoval do aktivit, druhý rok ale nejenže vyrostl, ale i určitým způsobem „zdrsněl“, byl agresivnější, konfliktnější, plival kolem sebe i na druhé, občas narušoval program a poměrně těžko se s ním komunikovalo. I přes to jsme v něm stále viděli malého chlapce a snažili jsme se k němu chovat vstřícně. Možná proto měl relativně těžkou pozici, byl na pomezí mezi malými a velkými kluky – snažil se zapadnout mezi ty starší a uhájít si tak své místo. Na druhou stranu však bránil ty malé a byl schopen se kvůli nim se staršími poprat. Snažila jsem se mu důvěřovat – několikrát jsem mu například svěřila svůj digitální fotoaparát, aby vyfotil mě a ostatní děti. Bylo vidět, že ho to velmi baví. Respektoval moje pravidla, někdy se i snažil nám pomáhat s organizací či domluvou s mladšími dětmi. Přestože byl velmi aktivní až neposedný, vydržel – k našemu velkému překvapení – snad několik hodin navlékat korálky, což vyžaduje poměrně hodně trpělivosti a soustředění. Jeden z výsledných náramků je vidět i na jeho portrétní fotografii.

Jeho stylizace na první fotografii, ho dost jasně vystihuje – malý chlapec, který si ale hraje na velkého a dospělého, postoj má odpozorovaný od starších chlapců či z časopisů. Jako místo pro focení si vybral schody před vchodem do školy. Návlek, který má na ruce, byl pro něho velmi typický – nepamatuji se, že bych ho kdy viděla bez něj. Hrál s ním fotbal, pral se s ostatními kluky, utíral si usmrkaný nos i pusu od jídla. Jednou jsme ho ale viděli, jak seděl na schodech, držel kolem ramen plačícího malého chlapce a stejným návlekem mu něžně utíral slzy.

Byl velmi nadšený a potěšený, když jsem si ho vybrala pro svůj úkol. Dala jsem mu fotoaparát, vysvětlila, co po něm chci a on se nemohl dočkat, až začne fotit. Celý úkol měl splněný asi za pět minut, přiběhl celý udýchaný a nadšený, že už to má hotové. Než mi fotoaparát vrátil úplně, běžel si ještě vyfotit prázdné fotbalové hřiště, kde rád trávil většinu svého volného času.



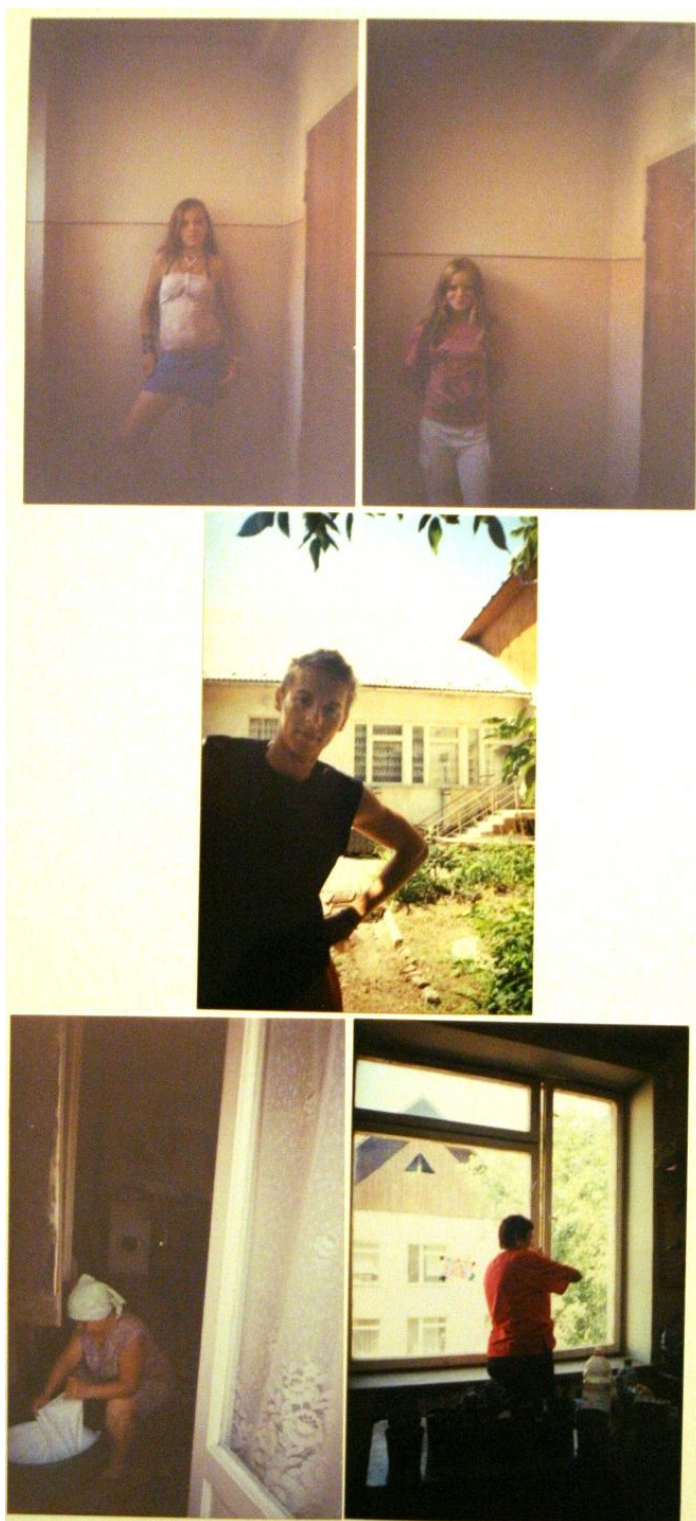
4.3.4.2 Mirka (č. 2)

Miroslava byla přibližně čtrnáctiletá dívka, která tvořila jádro skupiny starších děvčat, které bylo dost těžké aktivitami zaujmout. Zpočátku zcela odmítala se zapojovat, ignorovala nás a přehlížela. V domově byla, protože její otec pracoval mimo město a neměl na ní čas. Hmotně však nestrádala – byla vždy hezky oblečená, ráda se líčila, jako jedna z mála dětí měla vlastní mobilní telefon. Někdy s otcem telefonovala. Ve dvanácti letech však založila dětský gang, který ve městě vykrádal obchody.

Byla poměrně vzpurná, někdy až zlomyslná, na mladší děti dokázala být zlá. Možná to byl jen způsob, jak se vyrovnat s drsným světem kolem, věřím, že uvnitř byla jiná. Jen se to bohužel příliš často neprojevovalo, protože byla poměrně uzavřená a do programu se příliš nezapojovala. I přesto jsem si jí vybrala mezi děti, které dostaly za úkol nafotit snímky – měla jsem dojem, že jí to potěšilo a že se cítila být důležitá. V průběhu našeho pobytu se podle mého názoru trochu otevřela a dokázala být ke konci milejší jak na nás, tak i na ostatní děti.

První aktivita, do které se zapojila, bylo malování na trička. Byla nadšená z toho, že si může vytvořit vlastní tričko, které si bude moci ponechat. Hodně jí také bavil tanec a navlékání korálků. Ráda se malovala a zdobila, a také proto jistě ocenila tuto vlastní výrobu doplňků. Dokonce se při těchto aktivitách snažila pomáhat s organizací.

Úvodní portrétní fotografii jsme spolu pořizovaly v dívčí ložnici, kde bydlela s dalšími asi 10 děvčaty, nechala se vyfotit na své posteli u okna. Jako nejlepší kamarádku si vybrala Žeňu – dívku, se kterou tvořila nerozlučnou dvojici. Mirka byla o něco mladší, bylo vidět, že k Ženě vzhlížela, měla jí jako vzor a byla na ní dost fixovaná. Vyfotila ji na stejném místě, jako se nechala zobrazit sama. Jako dobrovolníka si vybrala Jakuba, kterého nechala pózovat na chodbě před pokoji. Volné fotografie nafotila v interiéru domova (viz výše I, III), které vykazují poměrně velkou originalitu a nekonvenčnost.



4.3.4.3 Žeňa (č. 3)

Žeňa byla patnáctiletá dívka, nejlepší kamarádka Miroslavy. Byla jednou z nejstarších dívek a v domově byla proto poslední rok. Měla zde další dva sourozence – jeden z nich byl právě

výše zmiňovaný Saša (č. 1), i když se to z jejich chování nedalo na první pohled poznat – každý měl okruh svých kamarádů a nijak zvlášť se navzájem nevyhledávali.

Hodně se za rok, kdy jsem ji viděla poprvé, změnila a dospěla. Stejně jako Mirka hodně dbala o svůj zevnějšek, líčila se a snažila se oblékat moderně. Pro svůj věk byla svým způsobem vůdčí osobností mezi nejstaršími děvčaty, měla mezi nimi respekt, přestože působila tiše, citlivě až stydlivě. Byla však také netrpělivá a nedůvěřivá. Po čase se však začala otvírat, snažila se komunikovat, ale mnohdy to kvůli jazykové bariéře brzy vzdala.

Obě tyto starší dívky trávily hodně času uvnitř, do venkovních aktivit se téměř nezapojovaly, jen někdy večer se zapojily do společné hry volejbalu, nebo před domem skákaly přes gumu. Jsou jediné dvě, které také pořídily všechny fotografie uvnitř. To zároveň trochu poukazuje na jejich izolovanost, nechtěly se s námi příliš stýkat, nebavily se ani s mladšími, ani s chlapci, tvořily zcela odloučenou skupinku. Často je také bylo vidět s cigaretou.

Její fotografie jsou pořízeny uvnitř domova (viz II., IV.) a spíše než o ní vypovídají o tamním prostředí. Žeňa se ale dále objevuje na několika fotografiích mladších děvčat – většinou ve skupinové fotografii. Lze tedy usuzovat, že k ní měly i mladší dívky kladný vztah, rády s ní trávily čas a možná pro ně byla idolem a vzorem. Ona sama však nejvíce času trávila ve společnosti starších dívek – nejčastěji s Mirkou, kterou také vyfotila na svém prvním snímku a to znovu na stejném místě, jako se nechala vyfotografovat ona sama. Snímky její a Mirky a jsou v určitém smyslu rozporupné – na jednu stranu nevykazují příliš invence, jako by byly zdvojené (obě dvě se nechávají fotografovat na stejných místech, jako oblíbeného dobrovolníka si vybírají Jakuba a obě zaznamenávají podobným způsobem dění uvnitř domova), na druhou stranu právě jejich pojetí volných snímků je velmi jedinečné a originální. Ze snímků, které působí jako vzájemné kopírování je tedy jednoznačně vidět, že jsou jedna pro druhou velmi důležité a jak se navzájem ovlivňují.



4.3.4.4 Margarita (č. 4)

Margarita byla milá dívka, která věkem stála přesně na pomezí mezi mladšími a staršími dětmi. Bylo jí přibližně 12 a bylo vidět, že si již připadá jako „velká“ – snažila se zapadnout do skupiny starších dívek, ale při programu jí přesto bylo nejčastěji vidět mezi těmi mladšími,

protože ji přeci jenom stále bavily spíše aktivity pro mladší. Snažila se ale přizpůsobovat a zalíbit starším dívkám, takže někdy (po jejich vzoru) ignorovala program a byla vůči nám vzpurná.

Pro svou portrétní fotografii si jako místo vybrala houpačku na dětském hřišti – už to by mohlo vypovídat o tom, že se možná stále více inklinovala k mladším dětem. Fotí i dvě dívky svého věku, se kterými si hrávala venku. Na jejích fotografiích se však také objevuje Žeňa (jako nejlepší kamarádka) a Jakub. Jako jediná se na takto tematickém snímku nechává vyfotografovat s ním, i zde když působí spíše nejistě. Také na skupinové fotografii u řeky (XII.) vystupuje spolu se staršími děvčaty. Je vidět, že má ve starších dívkách vzor, chce jim být nablízku a zavděčit se jim. A to i přesto, že si s nimi třeba ještě úplně nerozumí. Na posledním snímku je zachycen divadelní a společenský sál internátu, kde během našeho letního programu probíhaly hudební a taneční aktivity.



4.3.4.5 Slávek (č. 5)

Slávkovi bylo přibližně 10 let a byl jedním z těch, kteří byli v domově i první rok našeho programu. Trochu vyrostl, ale jinak se příliš nezměnil – stále zůstal hravým dítětem. Zdálo se, že je za náš program opravdu vděčný, rád se zapojoval do všech aktivit, ochotně maloval i sportoval. Rád se chlubil svými výrobky, také se rád nechával fotit a hodně se smál. Byl však trochu neposedný, občas rád provokoval a nezřídka vyvolal nějaký konflikt, který skončil

pláčem. Potřeboval pevné vedení, ale jinak byl moc milý a spolupráce i komunikace s ním byla dobrá.

Na úvodní fotografii se nechal vyfotit na dětském hřišti, stejně jako zde vyfotil skupinku svých kamarádů. Rád zde lezl na prolézačky, při focení se snažil vylézt co nejvýš, aby se předvedl. Jak on, tak i chlapci z jeho snímků mají na sobě trička, která si vyrobili. Byl rád, že byl vybrán a může fotit i že se tak může pochlubit svým výtvozem. Svého nejlepšího kamaráda zaznamenal, jak pózuje s míčem v zahradě, což je další příklad estetického přístupu, kdy umístil foceného do „pěkného“ prostředí zahrady.



4.3.4.6 Lila (č. 6)

Lila byla prostřední ze 4 sourozenců, bylo jí asi 12 let. Nejstarší bratr už v sirotčinci není, ale zůstala zde ještě starší Aljona (viz č. 7), a dva mladší bratři. Nijak zvlášť vřelý vztah mezi sebou však neměli – každé dítě se snažilo žít si svůj život mezi svými kamarády. Ani na jejich fotografiích se ostatní sourozenci neobjevují. Tyto děti byly jedinými romskými dětmi v domově – nesetkala jsem se ale s žádným negativním (rasistickým) projevem vůči nim, což mě mile překvapilo.

Lila byla nenápadná a velmi šikovná dívka, kterou ale občas přeci jen strhávala a negativně ovlivňovala starší sestra Aljona. Pokud ale byla se svými mladšími kamarádkami, byla stydlivá až plachá, zároveň ale velmi tvůrčí. Ráda tancovala a malovala, zdálo se, že je za náš program opravdu vděčná. Stejně jako další dívky i ona si vybrala pro vyfocení místo v zahradě domova, oblíbené dobrovolníky si vybrala dva. Při jejich fotografování pečlivě vybírala místo a rozdávala pokyny pro přesné umístění do záhonu s květinami, přestože na výsledné fotografii to není poznat. Poslední fotografii vyfotila u říčky a zachytila na ní další z dobrovolnic.



4.3.4.7 Aljona (č. 7)

Aljona byla pravým opakem sestry Lily – byla velmi svérázná, tvrdohlavá a vzpurná a dokázala být i velmi agresivní (zvláště vůči mladším dětem, které vysloveně neměla ráda). Nechtěla se příliš zapojovat, a když, tak měla tendenci diktovat si, co se bude dělat. Pokud se jí něco nelíbilo, beze slova zmizela. Programu se příliš neúčastnila a ani v domově netrávila moc času – chodívala totiž spát domů. Mezi dobrovolníky ani dětmi nebyla příliš oblíbená, zároveň ani příliš nekomunikovala se staršími dívkami z domova, i když věkově si s nimi byla blízká. Byla poměrně hodně individualistická a nekompromisní. Přestože s ní měla většina dobrovolníků špatné zkušenosti, osobně jsem se jí vždy snažila přemluvit ke spolupráci a snažila se o kompromisy tak, aby se sama zapojovala. Když mě poprvé po roce uviděla, oslovila mě jménem (které si rok pamatovala) a objala mě. To na mě velmi zapůsobilo, protože ani mladší děti, které snáze navozovaly kontakty, se ke mně takto nezachovaly.

Vybrala jsem si jí do projektu, protože jsem k ní přeci jen měla kladný vztah. Jako jedinou jsem jí ale musela přemlouvat, aby se zapojila – neviděla v tom velký smysl. Když jsem jí konečně k focení přemluvila, šly děti zrovna ven k řece. Zapózovala mi tedy v ní. Říčka byla mezi dětmi i vychovateli velmi oblíbená – děti se zde v horku dobře bavily a vychovatelé měli

o starost méně, protože si tímto děti odbyly denní hygienu. U řeky vyfotila jeden snímek a večer odešla domů a s focením tak skončila, dál již o něj nejevila zájem. Zdálo se, že jí to příliš nemrzelo, protože jí tato aktivita ani nedělala přílišnou radost. Byla jsem z jejího přístupu trochu zklamaná, protože jsem doufala, že by mohla nafotit hodnotné snímky. Její chování však přesně odpovídalo její povaze, jak jsem jí během pobytu poznala. Přístup k ní musel být vždy podmíněn nějakou jasně definovanou odměnou – „něco za něco“. Když viděla efekt, byla ochotná spolupracovat. Zde jsem jí pravděpodobně dostatečně nenalákala na vidinu vlastních fotografií, nebo se jí činnost nezdála dost smysluplná.

Jediná fotografie, kterou vyfotila, je pořízená právě u řeky, pózuji na ní Jakub a tři dívky a neodpovídá mému zadání. Předpokládám, že se nejedná o snímek, který by jí měl nějak vystihovat – děti spíše využily příležitosti a přemluvily jí k vyfocení tohoto záběru. I tak je ale snímek svým způsobem zajímavý – nejstarší dívky zaujímají pozice jakoby z módních časopisů, Jakub je středem jejich pozornosti a mladší dívka se ochotně přidává a chce jim být nablízku. Tuto fotografii na mě posléze žádaly všechny zúčastněné dívky, přestože byla správně určena jen Aljoně. I to by napovídalo, že tato fotografie byla spíše jejich iniciativou. Aljona však pravděpodobně po pár dnech začala svého přístupu litovat, protože mě velmi prosila o jednu fotografii, kterou vyfotila její sestra a kterou si také přála mít.



4.3.4.8 Kristi (č. 8)

Kristián byl velmi charismatický a „vůdce“ celého domova – měl autoritu a občas měl tendenci řídit nejen děti, ale i nás nebo vychovatele. V domově měl první rok našeho programu i mladší sestru a bratra, další rok trávili však oba sourozenci většinu času u místního pana faráře, který se o ně staral namísto rodičů, kteří jsou alkoholici. I přesto ale děti občas chodí (nebo utíkají) domů, a tak se místo jejich pobytu poměrně často střídá. Kristimu

bylo v roce 2009 přibližně 14 let a patřil tak v domově mezi ty nejstarší. Ve svém věku však již musel zastávat nejen roli bratra, ale i otce. U faráře pomáhal spolu s bratrem výměnou za ubytování a stravu, stejně jako oba pomáhali v domově za symbolickou odměnu. Kristián také prodával na trhu a ve svém věku se tak stal prakticky živitelem rodiny – peníze, které vydělal, dával rodičům, aby je zabezpečil – musel tedy převzít novou roli, což pro chlapce tohoto věku jistě není snadný úkol. Rodina a sourozenci byli pro něho velmi důležití a on se za ně cítil být odpovědný. Byl to velmi tichý, zamyšlený chlapec, ne vždy se účastnil aktivit, ale nikdy si nenechal ujít jakýkoliv sportovní program. Velmi vynikal ve fotbale, spolu s bratrem dokonce ve své kategorii reprezentovali Mukačevo. Byl chápavý, šikovný a velmi nám pomáhal s komunikací – překládal mladším dětem, pomáhal nám s organizací a bylo na něho spolehnutí. Občas byl sice tvrdý a neústupný, ale měl i silný smysl pro spravedlnost.

Přestože působil velmi nenápadně až stydlivě, bylo zde něco, proč ho všichni poslouchali. Nikdy jsme však nepřišli na to, proč tomu tak bylo, děti i vychovatelé nám však potvrdili, že z něho mají ostatní respekt. Jako příklad můžu uvést naši příhodu z prvního roku, kdy během pauzy na svačinu zmizel připravený výtvarný materiál k odpolednímu tvoření. Vychovatelé nám poradili, abychom o tom řekli právě Kristiánovi. Ten se za pár minut vrátil s kompletním vybavením, které mu děti vrátily. Také ředitel využíval jeho postavení, když chtěl dosáhnout svého. Možná právě proto ho mnoho z dětí nemělo rádo, protože zde měl určité výsady.

Na fotografii stojí rovně, pevně a sebevědomě, nenutí se do žádné pózy, ale zpříma hledí do objektivu. Tváří se vážně a zároveň velmi civilně. Přestože má na snímku poměrně smutný výraz, měl velký smysl pro humor. Pro svůj portrétní snímek si vybral místo před fotbalovým hřištěm, kde trávil většinu volného času. Na první fotografii zachycuje kamaráda fotbalistu a sportovce svého věku, se kterým trávil poměrně dost času, na dalších fotografiích pak můžeme vidět jeden z koutů zahrady a velmi špatně exponovaný snímek jídelny. Ostatní snímky byly bohužel osvětlené a znehodnocené. I z těch pár exponovaných snímků by se však podle Zillerova kódování (Ziller, 1985, 1990)¹⁴ dala potvrdit jeho spíše introvertní orientace vzhledem k tomu, že obě místa jsou zobrazená bez lidí, záběr zahrady je estetického rázu a i svého nejlepšího přítele fotí se značným odstupem.

¹⁴ viz Metodologie – Projekt II níže

4.3.5 Zhodnocení Projektu I

Soubor, který děti nafotily, velmi dobře doplňuje naše dokumentující fotografie, ukazuje ryzejší pohled na domov a život v něm, protože je zachycen jeho obyvateli a ne krátkodobými návštěvníky z ciziny. Divák přesto nikdy nemá šanci dostat se na dřev fotografie, která může být často matoucí – fotograf může mást diváka, fotografovaný může klamat tělem nebo gesty. Myslím však, že v případě dětí zde nalézáme hodně autentičnosti, vnímaly fotografování jako prostředek zachycení reality a zmrazení vzpomínek.

Z fotografií samotných na první pohled těžko vyčteme něco o kulturní odlišnosti nebo specifčnosti lidí a místa – podobné snímky by pravděpodobně vyfotily i děti z jiného prostředí. Dá se předpokládat, že podobný soubor by mohly pořídit i děti v podobném sociálním zařízení v České republice. Ukrajinské děti se při focení nezamýšlely nad specifčností svojí ani prostředí, ve kterém žijí, ale právě v rámci něho se realizovaly. Na rozdíl od nás nefotily „kuriozity“ (jídlo, záchodky, špinu na chodbách apod.), ale běžný život v domově. Výsledné fotografie nejsou příliš kuriózní ani exotické, ale překvapivě civilní a „normální“.

Nedozvíme se příliš o jejich kultuře ani sociální struktuře, to však ani nebylo ambicí projektu. Záměrem bylo poznat, kdo a co tvoří jejich svět. Obecnější závěry není možné vyvozovat zejména kvůli limitovaným možnostem focení. Omezení bylo jak prostorové – děti se pohybovaly stále v areálu domova, jeho zahradě a blízkém okolí. Nejistíme tedy nic o městě, jeho pamětihodnostech ani kulturních specifikách. Také časové možnosti byly omezené – aby se vystřídal všechny děti, mělo každé dítě na pořízení svých snímků jen několik hodin, mnohdy však svůj úkol splnily již za několik minut. Nebyl zde bohužel prostor ani čas na náročnější sociologické focení. I tak ale mají fotky silnou vypovídající hodnotu o místě, kde byly pořízeny – můžeme si i tak udělat představu o tom, jak domov, jeho okolí a hlavně jeho obyvatelé vypadají, jak vnímají sami sebe, své prostředí i lidi, ke kterým se vztahují a kteří jsou pro ně důležití. Fotografie tak dobře rozkrývají především nejbližší sociální vztahy mezi vybranými jedinci a ukazuje i některá zákoutí domova.

Nejčastěji jsou na snímcích zobrazováni lidé – jednotlivci, skupinky, dobrovolníci i děti. Pokud se objevují dospělí – vychovatelky či jiní místní pracovníci, pak jde pouze o fotografie dvou nejstarších dívek, které fotí skrytě v interiéru domova a nejedná se tedy o fotografování s vědomím těchto lidí. Jako prostředí se logicky nejčastěji objevuje domov a jeho okolí – zahrada, hřiště pro malé děti i sportovní. Ani jednou se nestalo, že by se děti vydaly pořídit

snímek cíleně někam mimo domov, jako se to několikrát stalo o rok později. Oproti Projektu II se však častěji objevují snímky „estetické“, bez postav či nearanžované momentky.

Součástí projektu byl jen zlomek místních dětí (ve větším počtu by byl projekt pravděpodobně nerealizovatelný – byl zde důležitý osobní přístup a důvěra s každým dítětem, ne všechny děti z domova by toho byly schopny) a množství snímků každého dítěte bylo omezené. Tato fakta si dobře uvědomuji, stejně tak to, že snímky zachycují dění v domově ve velmi specifickém prázdninovém režimu a nejsou zobecnitelné na celoroční život v domově jako takový. Přes léto je v domově méně dětí, jiný denní režim a především zde funguje program, který jinak děti nemají. Soubor tedy zobrazuje *možné světy* dětí, které se realizují během našeho letního dobrovolnického programu, což je na výsledných fotografiích dobře poznat.

4.4 PROJEKT II

V roce 2010 jsem po zkušenosti z předešlého roku vybrala pro nový auto-fotografický projekt pouze pět dětí¹⁵, věkem starších, kterým jsem však mohla více důvěřovat, a kterým bylo snazší vysvětlit situaci a pravidla. Těmto vybraným jedincům jsem dala k dispozici kompaktní fotoaparát cca jeden den s celým 24 snímkovým filmem a s úkolem vyfotit, co se jim líbí a co mají v domově a jeho okolí rády. Podmínkou bylo, že mají mezi snímky zařadit snímek sebe, svého nejlepšího kamaráda či kamarádů a místa, která mají rády, tentokrát bez udání pořadí, v jakém mají snímky pořizovat.

Po předchozí zkušenosti jsem věděla, že by nad vybranými fotografiemi bylo následně velmi přínosné provést doplňující rozhovory, bohužel v tamních podmínkách na to nebyl čas a omezené komunikační možnosti nedovolovaly s dětmi vést hlubší rozpravy. Rozhodla jsem se tedy pro jednodušší variantu, kdy děti měly z výsledných snímků vybrat pět, které se jim nejvíce líbí a považují je za důležité a na jejich zadní strany pak napsat, proč si je vybraly a co je na nich zobrazeno. Tímto způsobem lze v souboru identifikovat pro autora důležité snímky a lze předpokládat, že se touto selekcí zbavíme např. těch snímků, které byly pořízeny na přání druhých či víceméně náhodně. Tento postup se zpětnou vazbou mi tentokrát dal širší možnosti pro analýzu, přestože jsem si dobře vědoma omezenosti tohoto verbálního projevu

¹⁵ Původně dětí bylo šest, ale jeden celý soubor nafocený starším chlapcem se bohužel již na Ukrajině ztratil.

oproti např. rozhovoru. I tak ale snímky nabízejí velký prostor pro interpretaci a dobře zprostředkovávají možné světy obyvatel domova.

Když se podíváme na výsledné fotografie, zjistíme, že se soubory jednotlivých dětí od sebe v některých rysech velmi liší. To může poukazovat jak na jejich individualitu, tak i na jejich přístup k fotografickému projektu jako takovému. Některé děti fotily s větší chutí i nadšením, některé spíše proto, že jsem to po nich chtěla a jejich záznamy jsou tak spíše mechanické a konvenční.

4.4.1 Metodologie

Po vzoru Zillera jsem se snažila vytvořit určité tematické kódování snímků, částečně jsem přitom vycházela z těch, které představil v článku **SHYNESS-ENVIRONMENT INTERACTION: A VIEW FROM THE SHY SIDE THROUGH AUTO-PHOTOGRAPHY** i ve své knize **PHOTOGRAPHING THE SELF**. Rozhodla jsem se jej však přizpůsobit podmínkám a tématům na Ukrajině. U volnějšího fotografování ukrajinských dětí se daly očekávat jiné tematické okruhy, než u jeho výzkumů s jasným zadáním otázky *Who are you?*. Děti v domově např. neměly příležitost zaznamenávat témata jako elektroniku či náboženské motivy, proto jsem takovéto kódy vyřadila. Vytvořila jsem tedy 20 kategorií, které se objevují v různé míře ve většině souborů, a při interpretaci jsem pracovala právě s nimi. Témata jsou následující:

1. subjekt (autor) sám
2. subjekt a někdo další
3. jeden člověk bez autora (důležitý druhý)
4. dva a více lidí bez autora
5. skupina třech a více lidí
6. dobrovolníci
7. učitelé/vychovatelé/chůvy
8. lidé, kteří se výrazně baví, jsou veselí, usmívají se
9. lidé, kteří se dotýkají
10. pózování
11. „momentka“
12. pohyb
13. zvíře
14. automobil

- 15. areál školy
- 16. škola – interiér
- 17. řeka
- 18. jiné (nějaké „originální“) místo
- 19. drogy – v tomto případě cigarety
- 20. estetika/originalita a invenčnost motivu

4.4.2 Témata

4.4.2.1 Lidé (I. – V.)

Kromě jednoho jediného snímku se lidé objevují na všech snímcích. Podle Zillera by měli společensky orientovaní jedinci a extroverti obecně zobrazovat více osob na svých snímcích, než introverti a osoby stydlivé.



4.4.2.2 Dobrovolníci (VI. – IX.)

Přestože v druhém projektu nebylo výslovně řečeno, aby děti zaznamenávaly dobrovolníky, objevují se snímky Čechů v souboru každého z dětí. Některé se nechaly fotit s nimi, jako např. Vika či Silva. Navíc se z některých popisů dá usoudit, že Češi i dobrovolnický program jako takový, byli pro děti důležité. Jak píše jedna z dívek „...Vyfotila jsem to, abych měla památku a pamatovala si, kdo z Čechů byl v roce 2010. Chtěla jsem si pamatovat všechny Čechy, protože vás mám všechny ráda. Bylo mi s vámi dobře, ráda jsem si hrála, tančila a dělala diskotéky. Všichni Češi forever in the best!“. Často se objevuje prosba, abychom na děti nezapomněli.



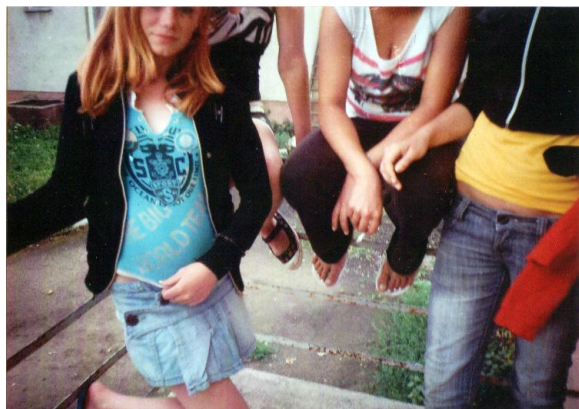
4.4.2.3 Učitelky a vychovatelky (X. – XII.)

V tomto projektu (oproti projektu předchozímu) mnohem častěji nacházíme snímky vychovatelek a učitelek, případně chůvy. Tyto snímky najdeme i mezi ve výběru důležitých a popsanych fotografií, jedná se tedy o oblíbené vychovatelky či chůvy. Děti píší např. „Moje nejoblíbenější učitelka a chůva“, „Nejlepší učitelka roku“ apod). Většinou se jedná o stejné tváře – lze tedy předpokládat, že některé vychovatelky jsou obecně mezi dětmi oblíbenější. Často se děti nechávají fotografovat s nimi a je vidět, že mezi nimi je pěkný vztah.



4.4.2.4 Kouření (XIII. – XV.)

Starší děti chodívaly často místo programu kouřit za dům. O této činnosti vychovatelky i ředitel věděli, marně se snažili tento zlozvyk u dětí eliminovat. Mnohdy se tak jedná o tolerovanou činnost, se kterou některé vychovatelky nemají sílu nic dělat. I tak ale bylo těžké děti chytit „při činu“, měly důmyslný systém ukrývání cigaret i dobře promyšlené výmluvy. Téměř nikdy jsme je přímo kouřit neviděli, když by se někdo ke skupince blížil, děti se včas se rozprchly, nebo zapíraly. Fotografie, které vlastní kouření (či skupinky kolem) zobrazují, tedy považuji za poměrně riskantní a odvážné. O to více si jich cením, protože odkrývají zakázanou a „neviditelnou“ činnost a lidi, kteří se jí účastní. Nejedná se ale v žádném případě o exhibici, či předvádění. Jsou to autentické snímky pořízené při této příležitosti. Snímky působí uvolněně, přátelsky, jediné, co člověka zneklidňuje je fakt, že aktéři jsou děti do 15 let.



4.4.3 Autoři¹⁶



¹⁶ Fotografie prezentované u jednotlivých autorů jsou jejich výběrem důležitých snímků, které následně popisovaly. Pro ilustraci se dále v textu objevují snímky mimo tento výběr, které já osobně považuji za hodné zmínění.

4.4.3.1 Mirka (č. 1)

Jako první dostala k dispozici fotoaparát Miroslava, která se účastnila fotografování i v předchozím roce. Stále působila tiše až odměřeně, bylo velmi těžké ji poznat a přiblížit se k ní – s dobrovolníky příliš nekomunikovala, programu se i po roce většinou stranila. Zapojovala se většinou jen v případě, že se účastnily i její nejbližší kamarádky, sama žádnou aktivitu vůči nám nevyvíjela. Postupem času ale bylo vidět, že se zapojuje stále více – hrála hry, účastnila se noční bojovky apod. Pokud se jí ale něco nelíbilo, byla schopná beze slova odejít.

Oproti předchozímu roku její snímky nevykazují příliš kreativity a invence v přístupu, ani v tématech. Je zajímavé si povšimnout, že téměř všechny snímky se velmi specificky objevují ve dvojicích – na jednom místě vždy fotí dva snímky. Znovu tak zde dochází k „zrcadlení“ a kopírování, jako v předchozím roce, tentokrát však s jinou důležitou osobou – Diondikou. Místa se v zásadě střídají pouze dvě – buď v zahradě domova, nebo u řeky. Výběr snímků budí dojem, že fotila tam, kde se ten den pohybovala, že neměla potřebu jít cíleně něco zaznamenat, zdá se, že fotila mechanicky bez většího rozmyslu.



Je vidět, že autorka fotí pouze a jenom ty lidi, které na snímcích chce mít, nikde se neobjevuje nikdo náhodně. Z celkového počtu 24 fotografií je zobrazena na 14, z toho na 6 je vyfocena sama. Stále dokola se na snímcích objevují titíž lidé – buď ona, její nejlepší kamarádka Diondika, dva starší chlapci z domova nebo učitelka. Jen jednou se objevuje větší skupinka s dobrovolníky, kde jsou více jak čtyři lidé, nejčastěji jsou však foceni jednotlivci nebo dvojice. Přestože na cizích snímcích se Mirka objevuje poměrně často, sama ostatní dívky

svého věku neměla potřebu zaznamenávat. Z toho lze usuzovat, že snímky pořizuje především pro sebe a také jako potvrzení vztahu s Diondikou., která se pro ni zdá být zásadním člověkem. Důležitost jejich vztahu dokazují snímky, kde jsou zachyceny spolu – právě jeden z nich označila popisem „To je fotka, co se mi nejvíce líbí“, další fotografie zvláštním způsobem vyčnívá tím, že je na něm velmi zblízka („portrétně“) vyfocena tato dvojice v těsném objetí.



O tom, že na fotografiích pro sebe zaznamenává lidi, kteří jsou pro ni důležití, vypovídají i popisky vybraných snímků, např. „To je fotka, která se mi nejvíce líbí“, „Moje nejlepší kamarádka“, „Moje nejoblíbenější učitelka a chůva“. Na rozdíl od ostatních dívek snímky nikdy neadresuje mně ani ostatním dobrovolníkům. Ti jsou sice zachyceni na dvou snímcích, zdá se ale, že pro ni nejsou příliš důležité (jsou foceny poměrně z dálky a nebyly vybrány mezi ty důležité). Protože zde máme možnost srovnání s rokem předchozím, můžeme si všimnout, že tehdy pro ni byla velmi důležitá jiná dívka – Žeňa – se kterou tehdy tvořila nerozlučnou dvojici a která již domov opustila. Také můžeme vidět, že tehdy Mirka paradoxně prokázala mnohem větší invenci v tom, jak zaznamenala jedinečné snímky ze zákulisí domova, naprosto v odlišném stylu, než o rok později.

Její možný svět se zdá být šedý, smutný a poměrně izolovaný, kdy si k sobě pustí jen pár nejbližších lidí. Všechny snímky působí dojmem, jakoby fotila to, „jak se nudí“ – ať už v domově, nebo u řeky. Ani tam nevypadá příliš spokojeně a šťastně. Na jejích snímcích mají všichni povětšinou neutrální pohled, nesmějí se, neradují.

Z jejích snímků je silně cítit, jak se při focení snaží být krásná, zastává pózy jako z módních časopisů (u auta, na hřišti, s chlapci), stejně tak téměř všichni další lidé na jejích snímcích pózují a snaží se při tom vypadat co nejlépe. Nenajdeme snad jedinou autentickou momentku. Pózy zobrazených dětí jsou často vyzývavé a je z nich cítit možná až sexuální napětí, které je (s ohledem na jejich věk) poměrně znepokojující.

Důležitých snímků nakonec vybrala šest, na jednom z nich je zachycena Dondika s popisem „Moje nejlepší kamarádka“, na dvou jsou spolu, na dalším je Mirka sama u řeky. Tento snímek má popisek „Latorica“ (jméno řeky). Poslední snímek s popisem „Mukačevská Latorica a klášter“ je jediný – nejen z jejího výběru, ale všech fotografií Projektu II - na kterém není žádná postava a má jakousi estetickou hodnotu. Je na něm zachycená příroda – řeka, kopce a místní klášter v dálce.

Z tematického zaměření fotografií by se podle hypotézy Zillera (1985) dalo usoudit, že se jedná o spíše introvertní či méně společensky orientovanou osobu, pro kterou je významných pouze pár lidí – nejlepší kamarádka, případně učitelky. Lidé se opakují stále dokola ti stejní a to jen v malých skupinách – jen na třech snímcích se objevují skupiny více jak tří osob. Z monotónního tematického zaměření a opakujících se záběrů se dá předpokládat, že se jedná spíše o konvenčně uvažujícího člověka bez výrazně rozvinuté individuality. O určité bezmyšlenkovosti při focení vypovídá většina snímků již podle toho, že lidé na nich většinou nemají zobrazené nohy, nebo jiné části těla a že snímky jsou vytvářeny většinou ve dvojicích.



4.4.3.2 Silva (č. 2)

Lze říci, že fotografie Silvy působí pravým opakem těch výše zmiňovaných. Přestože oba soubory nafotily dívky, které byly stejně staré (cca 15 let), liší se dost zásadně jak stylem, tak

tematicky. Snímky této dívky jsou autentické, veselé a optimistické, je na nich vidět velké množství lidí a to zejména ve skupinkách. Na většině snímků se autorka ostatních lidí dotýká, lze tedy usoudit, že nemá s kontaktem či mezilidskou komunikací problém, a to ani v případě mladších dětí či chlapců. Pokud jsou na snímcích právě chlapci, jsou ve skupince a není zde (na rozdíl od podobně zaměřených snímků Mirky) cítit žádné sexuální napětí – jsou vnímáni jako kamarádi a členové „party“. Silva se sice velmi ráda fotí ve skupince, nebrání se však ani vyfotit i ostatní bez sebe. Ze snímků je vidět, že autorka je společenská, veselá a komunikativní, dalo by se usuzovat na extroverzi a vyšší sebehodnocení. Také ve vztahu k nám byla otevřená, nebála se zapojit do programu, byla milá a komunikativní.

Silva působí na svých snímcích optimisticky, nevinně a dětsky. Přestože věkem odpovídá Mirce, nesnaží se působit „krásně“, ale spíš radostně – na všech snímcích se usmívá a na první fotografii v dešti je vidět, že je opravdu autenticky spokojená. Jakoby chtěla ukázat, jak si dokáže užívat každý okamžik. Fotografie působí tak, že na nich byly zachyceny momenty, kdy se Silva baví a je vidět, že si i proces focení užívala. Také se rozhodla část snímků pořídit mimo obvyklá místa a to na starém sovětském tanku a před luxusní vilou ve městě. Dá se předpokládat, že se na tato místa rozhodla odejít cíleně za účelem focení. Fotografie i díky změně obvyklého prostředí působí dynamicky, živě, vesele a co do témat i poměrně originálně.

Z jejího souboru zaujmou dva snímky, na kterých je zachyceno oblíbené místo starších dětí, kam chodívaly kouřit. Na jednom z nich je dokonce tato činnost zachycena (XV.). Jeho autorkou není Silva, sama je však na něm zobrazena se skupinou kamarádů. Tato fotografie působí dojmem, jako by to nebyly konkrétní osoby, které jsou to důležité, ale právě tato zakázaná činnost. Jakoby autorovým záměrem bylo zobrazit primárně zapálenou cigaretu a jen předstíral, že fotí osoby. Postavy totiž nejsou zobrazeny celé, nemají hlavy, zato zapálená cigareta je zachycena téměř přesně ve středu snímku. Následující fotografie pak již zachycují dobře celou skupinku, která se tohoto momentu účastnila.

Silva všechny snímky na zadní straně podepsala svým jménem a na většinu napsala i věnování, či prosbu „Nezapomeňte na nás“ nebo „Nezapomenu na vás“. Jakoby fotografie měly být vzpomínkou ne pro ni, ale pro nás – dobrovolníky. Z toho lze usuzovat, že pro ni měl náš program osobní význam a smysl (což je samozřejmě velmi důležitá zpětná vazba). Na třech snímcích se také objevují čeští dobrovolníci.

Z celého souboru 22 kusů si vybrala 7 snímků, kromě jednoho, kde je sama (s popisem „Silva je nej nejlepší. Nezapomeňte na nás, Já na vás nikdy nezapomenu“), je na všech skupina alespoň tři osob. Na dvou fotografiích se objevují učitelky (s popisem „Nejlepší učitelka roku“ a „Nejlepší učitelka. Nezapomeňte na nás“), na ostatních jsou kamarádi. Zajímavá je fotka tří kamarádek pózujících na ulici před luxusní vilou se zvláštním popisem „Naše motto: Bij do nosu – teče krev – bij ještě jednou“. Objevují se na ní stejné tři dívky, jako na snímku na tanku s popisem „Nejlepší kamarádky. Nezapomeňte na nás“.



4.4.3.3 Vika (č. 3)

Další dívkou byla asi patnáctiletá Vika. Její snímky se svým způsobem podobají těm Silviným – jsou poměrně veselé, se spoustou lidí. Z popisů je vidět, že Vika vnímala celý fotografický úkol velmi zodpovědně, fotila sice pro sebe, ale pečlivě se snažila držet se

zadání, které jsem dětem na začátku focení vysvětlila. Vybrala si přesně pět snímků a na každý pečlivě a zodpovědně vysvětlila, proč si je vybrala. Takto striktně se zadání nikdo jiný nedržel. Vysvětluje, že Silva, je „Kamarádka, které si nejvíc vážím“, „Protože je to můj nejlepší kamarád. Slávik the best“ apod.

Ráda se nechává fotit – ať už sama, s dobrovolníky, či ostatními dívkami. V kolektivu byla relativně nevýrazná, dá se však předpokládat, že byla poměrně oblíbená, protože se objevuje i na velkém množství snímků ostatních dětí.

Za dost důležité považuji hned několik snímků. Jeden výrazně vyniká tím, že je autentickou „momentkou“ – zaznamenává dva dobrovolníky na hřišti, kteří se dobře baví. Je vidět, že náš program pro ni byl důležitý, většinu snímků také adresuje mně či Čechům obecně. Na dvou snímcích přímo vysvětluje, že chtěla zaznamenat vzpomínku na nás – dobrovolníky „Od Viky na památku. Vyfotila jsem to, abych měla památku a pamatovala si, kdo z Čechů byl v roce 2010. Forever in the best!!!“ „S láskou od Viky, nezapomeňte na nás. Chtěla jsem si pamatovat všechny Čechy, protože vás mám všechny ráda. Bylo mi s vámi dobře, ráda jsem si hrála, tančila a dělala diskotéky. Všichni Češi forever in the best!“. Na tomto snímku je vyfocena mezi čtyřmi dobrovolnicemi při programu.

Vika pořídila několik fotografií na místě za domem, kam starší děti chodí kouřit. Tuto aktivitu lze z některých snímků jen tušit (např. na snímku XIV. Mirka má levou ruku na jednom snímku výrazně schovanou za zády), na dalším z nich (XIII.) ale přímo vidíme mladší dívku, jak vyfukuje kouř směrem k pózujícím kamarádům. Tuto fotografii považuji za důležitou, protože zobrazuje partu dětí tak, jak tam v danou chvíli spolu byly – sice určitým způsobem pózují, ale je cítit, že děti jsou mezi svými blízkými kamarády, mají dobrou náladu a nemusí si na nic „hrát“. Takový moment by pro nás dobrovolníky bylo velmi těžké zaznamenat, protože děti byly opatrné a v takových situacích se nenechávaly zastihnout, protože by měly problém s vedením školy a s učiteli. Proto si cením tohoto snímku, neboť přiznává tuto popíranou aktivitu a dokonce ji přímo zobrazuje. Problém ale nastal, když se k již hotovým snímkům dostala vychovatelka (děti se jí přirozeně se snímky chlubily, Vika si ale pravděpodobně včas neuvědomila jejich obsah). Myslím, že situace měla ještě nějakou výchovnou dohru, každopádně za mnou posléze autorka přišla s prosbou, abych snímky neukazovala ostatním vychovatelkám a především pak panu řediteli. To jsem jim samozřejmě slíbila, když jsem však dostala „svůj“ soubor popsaných fotografií zpět, zjistila jsem, že

prošel cenzurou a inkriminovaná fotografie v něm chybí. Děvčata asi raději chtěla mít jistotu, že se snímek nedostane dál.

V souboru Viky tedy dochází k určitému rozporu – fotografie sice většinou adresuje nám, pečlivě a zodpovědně plní svůj fotografický úkol, na druhou stranu ale zaznamenává poměrně kontroverzní téma a riskuje tak problémy.



4.4.3.4 Aljona (č. 4)

Další soubor snímků pochází od Aljony, které jsem dala svým způsobem druhou šanci – projekt z předešlého roku nedovedla do konce a následně toho litovala. Asi třetina fotografií je pořízená mimo areál, další část v interiéru domova, kde jsou podmínky pro focení většinou nevhodné, takže můžeme jen tušit, co na snímcích je, nejméně fotografií je pak pořízeno

venku v areálu domova. Přestože fotoaparát jsem dávala k dispozici Aljoně, lze předpokládat, že se akce účastnila i její sestra Lila, protože ta se na snímcích objevuje pětkrát, zatímco Aljona jen jednou. Lze předpokládat, že mladší sestra mohla ovlivňovat tematiku autorčiných snímků, ta však byla tou osobou, která je následně vybírala a popisovala. Celkem jich vybrala 9. Většina z nich je adresována dobrovolníkům, či přímo mně a některé jsou podepsány „Od Aljony“.

Na prvních třech fotografiích souboru můžeme vidět dvě oblíbené učitelky – nejdříve samotné a pak společně s velkou skupinou dětí – a to překvapivě i těch nejmladších. Takový snímek je v souborech ojedinělý – děti se nejčastěji striktně orientují jen na svou věkovou skupinu, případně konkrétní „partu“. Skupinový snímek je veselý, uvolněný a celkově nenucený. První fotografie nese popis „Moje nejoblíbenější učitelky. Kátě od Aljony“, další říká, že „Náš internát je nejlepší. Nezapomeň na nás“.

Na dalších dvou snímcích z areálu jsou zaznamenány dvě české dobrovolnice – s popisem „Ty a Venda jste nejlepší Češi na světě“ a „Mám vás ráda“. Jeden snímek má popis „Smutním za všechny Čechy. Bude mi bez vás smutno. Od Aljony“, takže lze předpokládat, že program a setkání s dobrovolníky pro ni měly význam.

Její snímky jsou poměrně veselé. Objevuje se na nich hodně lidí, kteří jsou většinou veselí a baví se. Vyniká z nich trojice fotografií, na kterých se skupina dívek nechává zvěčnit před domem mimo areál, všechny se dobře baví, smějí se a vesele pózuje. Fotografie mají popisy „To jsou moji nejlepší kamarádi ve škole“, „Vtípek ve městě Mukačevo. Od Aljony“ a „Kátě od Aljony“. Na těchto fotografiích se kromě starších děvčat a sestry Lily i Natálka, která je sice mladší, ale mohly jsme ji vidět i na skupinovém snímku zachycujícím kouření. Z toho lze předpokládat, že ji starší dívky bez problému berou mezi sebe. Autorka prokázala poměrně silnou originalitu, když se rozhodla pořídit právě tyto veselé snímky mimo areál. Jedná se úplně nový – uvolněný – způsob zaznamenání života v internátu, kde je vidět, že děti k sobě mají kladný vztah, jsou veselé, uvolněné a dokážou si samy ze sebe dělat legraci. O autorce by se tak dalo říct, že je spíše extrovertní, nemá problém s komunikací a dovede se bavit. Je také přínosné, že do focení zapojila i mladší děti.



4.4.3.5 Slávik (č. 5)

Jediným chlapcem v Projektu II byl nakonec Slávik, mladší bratr Kristiána z předchozího fotografického projektu. Slávik mě velmi prosil, aby se mohl zapojit, vysvětloval, že chce vzít fotoaparát domů a vyfotit tam svoje sourozence. Od snímků jsme si dost slibovala, ale bohužel Slávik měl na focení smůlu. Z prvního souboru bylo exponováno pouze pár snímků, a když jsem mu dala druhou šanci, zjistila jsem, že většina snímků se překrývá, takže na jednom filmovém políčku jsou snímky dva. Většinou lze ale poznat, co je na obou z nich zaznamenáno a Slávik tak měl paradoxně výhodu, protože mohl tímto způsobem neúmyslně zaznamenat více, než ostatní. Snímky však nejsou příliš kvalitní.

Jeho snímky jsou specifické tím, že i když na nich lidé pózují, nejedná se o strojené a složitě komponované snímky. Pokud se sám Slávik objevuje před objektivem, pak se nesnaží zaujímat žádné přehnané pózy – většinou působí uvolněně, někdy spíše rozpačitě, nikdy však nemá potřebu hrát si na staršího či „drsnějšího“. Lidé se na snímcích vyskytují spíše po jednom, či v menších skupinkách, pokud se objevují dívky, tak jen Silva, nebo Natálka. Fotografovaní chlapci jsou spíše mladší než on, jediný starší je Vova, kterého jsme mohli vidět i např. na snímcích Mirky a Silvy.

Co se stylu týče, tak většina ze Slávikových snímků působí dojmem, že autor zaznamenával dění kolem sebe a jen lidem říkal, aby se v danou chvíli podívali do objektivu, takže zde lze hůře rozlišovat mezi pózováním a momentkami. Jako jediný z dětí zaznamenává na snímcích zvíře – často fotí kamarády či sebe se psem. V domově bylo totiž v létě 2010 nové štěně a děti ho milovaly. On jediný ho však zaznamenal i na snímcích – na jednom z nich je napsáno „Já a moji kamarádi Vadim a Sergij a pes Kai“. Jednou se také objevuje neznámý vlčák na snímku u řeky.



Snímky jsou zhruba z poloviny pořízené v areálu domova, z druhé poloviny pak u řeky. Tam nechává fotit jak sebe, tak zaznamenává i ostatní děti v řece a na břehu (a to jak chlapce, tak i dívky). Z těchto snímků je třeba vyzdvihnout ty, kdy se snaží zaznamenat pohyb – například skákání do řeky. Pohyb a sport pro něho byly dost důležité, spolu se starším bratrem hráli fotbal za město a vynikali i v jiných sportech. Na jednom z dalších snímků je vyfocen, jak v zahradě domova visí za ruce na kovovém sušáku prádla. Popis říká „To jsem já na hrazdě“, i z tohoto lze soudit, že sportovní vyžití si hledal všude a byl schopen i k sušáku přistupovat jako ke sportovnímu náčiní.



Snímků si vybral pět a jejich popisy jsou velmi stručné a popisné – všechny začínají „To jsem já...“ „...u dubu na lavičce“, „... a moje učitelky Ala Nikolajevna a Liana Nikolajevna“, či „...cestou k říčce“. Tato fotografie je jediná, která byla dětmi pořízená v parku cestou k řece. Jedná se tedy o celkem originální pózování v estetickém prostředí parku.

4.4.4 Zhodnocení Projektu II

Oproti předchozímu projektu dostaly děti mnohem větší možnosti v tom, koho a co na svých snímcích zaznamenat. Velkým přínosem také byla možnost komentářů, které byly pro nás důležitou zpětnou vazbou a většinou jsme si i díky nim potvrdili, že náš letní dobrovolnický program má smysl.

Snímky vytváří zajímavou mozaiku toho, jak se starší děti seskupují, kam nejčastěji ve skupině chodí, případně kde kouří a kdo se toho účastní. Starší dívky se na snímcích objevují v různých skupinkách, je vidět, že tvoří jednu velkou partu a mladších dětí se spíše straní, nejčastěji zobrazované dívky byly Silva a Vika. Z mladších dívek se na snímcích objevují jen dvě – Natálka a Kamila. Natálie je sice mladší, se staršími dětmi ale běžně komunikovala a dokonce s nimi i kouřila za domem. Objevuje se potom ještě při veselém pózování Aljony a na snímcích Slávika. Když bychom se podívaly na snímky z roku 2009, kde se objevuje jako autorka i jako kamarádka ostatních dívek, zjistíme, že tehdy byla ještě dítě, zatímco dnes se chová spíše jako dospělá. Za rok dost zdrsňela, kouří, vypadá hruběji, už ne tak nevinně a dětsky, ale přesto si ponechává něco ze své veselosti a otevřenosti. U Miroslavy je zase poměrně zajímavé srovnání v tom, že si po odchodu kamarádky Ženi našla novou důležitou osobu – Diondiku – se kterou má pravděpodobně velmi intenzivní vztah.

Z chlapců se na snímcích nejčastěji objevuje Slávik (u Viky několikrát, jednou s popisem „Nejlepší kamarád“, u Silvy ve skupince více dětí) a Vova (na Mirčiných i Silviiných skupinových fotografiích, Slávik ho pak zaznamenává několikrát samotného u řeky). Mladší chlapci se objevují jako kamarádi Slávika, dívky je úplně ignorují.

Oproti předchozímu roku se mnohem méně objevují snímky, které by byly momentkami, a pouze jeden snímek z celého souboru nezachycuje žádnou postavu a má určitou estetickou hodnotu.

Na následující tabulce můžeme vidět porovnání kódů u jednotlivých dětí.

Tabulka jednotlivých dětí a zastoupení témat¹⁷

Témata / děti (celkový počet snímků)	Mirka (24)	Silva (24)	Vika (19)	Aljona (17)	Slávik (35)
1. subjekt (autor) sám	25% (6)	16,7% (4)	21% (4)	5,9% (1)	28,6% (10)
2. subjekt a někdo další	29,2% (7)	50% (12)	36,8% (7)	0	5,7% (2)
3. jeden člověk bez autora	25% (6)	4,2% (1)	21% (4)	17,7% (3)	2,9% (1)
4. dva a více lidí bez autora	16,7% (4)	25% (6)	21% (4)	70,6% (12)	20% (7)
5. skupina třech a více lidí (i včetně autora)	25% (6)	50% (12)	42,1% (8)	41,2% (7)	17,1% (6)
6. dobrovolníci	8,3% (2)	8,3% (2)	12,5% (3)	11,8% (2)	2,9% (1)
7. učitelé/vychovatelé/chůvy	20,8% (5)	8,2% (2)	0	35,3% (6)	2,9% (1)
8. lidé, kteří se výrazně baví, jsou veselí, usmívají se	0	41,7% (10)	31,6% (6)	35,3% (6)	20% (7)
9. lidé, kteří se dotýkají	33,3% (8)	58,4% (14)	52,6% (10)	52,9% (9)	11,4% (4)
10. pózování	91,7%	91,7%	73,7%	70,6%	57,1%

¹⁷ Zastoupení kódů v souboru je vyjádřeno procentuelně, vzhledem k rozdílnému výslednému počtu snímků jednotlivých dětí, v závorce je pak počet fotografií v souboru.

	(22)	(22)	(14)	(12)	(20)
11. „momentka“	4,2% (1)	4,2% (1)	26,3% (5)	17,6% (3)	17,1% (6)
12. pohyb	4,2% (1)	0	5,3% (1)	5,9% (1)	2,9% (1)
13. zvíře	0	0	0	0	17,1% (6)
14. automobil	8,3% (2)	0	0	0	5,7% (2)
15. areál školy	50% (12)	45,8% (11)	84,2% (16)	29,4% (5)	54,3% (19)
16. škola – interiér	12,5% (3)	16,7% (4)	15,8% (3)	35,3% (6)	0
17. řeka	37,5% (9)	0	0	0	40% (14)
18. jiné (nějaké „originální“) místo mimo areál	0	37,5% (9)	0	35,3% (6)	2,9% (1)
19. drogy – cigarety	0	4,2% (1)	5,3% (1)	0	0
20. estetika	4,2% (1)	0	0	0	2,9% (1)

5 Závěr

Z celého souboru fotografií pořízených v letech 2009 a 2010 by se dalo vyvodit několik závěrů. V první řadě je jasně vidět prostor, ve kterém se děti v létě pohybují. Je to internát a jeho bezprostřední okolí – zahrada, hřiště i zákoutí, kam děti chodí tajně kouřit, v druhém projektu se výrazněji objevuje i řeka a některá místa mimo domov. Je to dáno zejména tím, že děti mají omezené možnosti pohybu, v druhém projektu se pak jednalo o starší chovance, kteří již směli sami opustit areál. Město jako takové, jeho pamětihodnosti, ani příroda pro ně však hodné zaznamenání nejsou, kromě snímku Latoricy a kláštera. V Projektu I se oproti tomu častěji setkáme s „estetickými“ snímky, snímky bez postav a také s akčními a nearanžovanými momentkami.

Z celkového zaměření fotografií je jasně vidět, že svět dětí tvoří zejména lidé, kteří s nimi prostor sdílí, případně my dobrovolníci. Lidé se objevují v různé míře téměř na všech fotografiích – kromě pěti snímků z roku 2009 a jednoho snímku z roku 2010.

Přestože každý soubor fotografií je unikátní a jedinečný, není na snímcích téměř nic neočekávaného a originálního a moje hypotéza o tom, že snímky zaznamenají významnější specifika a zákoutí domova, se příliš nepotvrdila. Jedinými snímky, které by se tomuto předpokladu mohly přiblížit, jsou ty, které zachycují dění v domově v Projektu I a případně snímky, které zobrazují kouření v Projektu II. Děti fotografují běžný život v domově, své kamarády, dobrovolníky i vychovatelky, nezaměřují se tedy na témata kuriózní či jinak (z našeho pohledu) specifická. Z fotografií, zejména těch, které zobrazují více lidí pohromadě, lze ale poměrně snadno usoudit, jak děti tvoří skupinky, které děti jsou v kolektivu oblíbené, které kouří, či se alespoň této činnosti účastní jako „pasivní účastníci“.

Obecně lze ale říci, že témata všech dětí jsou vcelku podobná, stylizace a pózování se u jednotlivých autorů opakuje a téměř na každém snímku je alespoň jedna postava. I to by – s ohledem na výzkum Dollingera (1996) – poukazovalo na konvenčnost a uniformitu dětí. Tímto způsobem na mě také působily, i když je to samozřejmě více než pochopitelné. Jejich kreativitu a individualitu je velmi těžké rozvíjet v prostředí tak chudém na podněty (jak citové, tak estetické). Zjistili jsme, že ani vychovatelky a učitelky je k rozvoji kreativity příliš nemotivují, jsou většinou unavené a bez invence. My dobrovolníci jsme se proto mimo jiné snažili o prolomení tohoto handicapu právě skrze náš program.

Výsledné fotografie nabízí pohled do prostředí, které se našim očím může zdát jako velmi neutěšené a nevlídné, prostředí, ve kterém malé děti musí trávit většinu svého dětství. Přesto je na většině snímků vidět, že děti se zde zdají být vlastně spokojené a fotografie působí jako poměrně konvenční záznam dětských aktivit. Z tohoto zaměření vyčnívají pouze snímky, které zobrazují kouření, protože to bylo poměrně specifickým rysem.

Na druhou stranu se potvrdila hypotéza, že děti budou na snímcích pózovat, i když ne v takové míře, jako jsem předpokládala. Jen minimum snímků je „momentkami“, na většině děti v různé míře pózují a zejména dívky se stylizují do póz modelek některými svými postoji. Chlapci většinou zastávají přirozené pozice, kromě úplně prvního chlapce z Projektu I (č. 1), který zaujímá postoj, který je „dospělácký“, sebevědomý a „drsný“.

Chlapci také častěji pořizovali snímky bez lidí a obecně se na jejich snímcích objevuje méně postav. Zde se potvrzují výsledky výzkumu Dollingera a Clancy, že muži zobrazují na svých snímcích nižší počet postav, než ženy a jejich sebeidentifikace tak probíhá spíše skrze samostatnost a individualitu. Dívky se samy často nechávaly fotografovat ve dvojicích a skupinkách – s ostatními dětmi, s dobrovolníky, nebo vychovatelkami. Chlapci tuto potřebu neměli, častěji však zachycují sport, nebo pohyb. Chlapci i dívky stejným stylem zaznamenávali prostředí, ve kterém se pohybovali, jejich snímky se tak liší zejména v tématice a počtu lidí.

5.1 Skrze jinakost poznáme, jak si jsme blízcí

Jak jsem již zmínila na začátku, dobrovolník většinou přichází do nového prostředí jako *cizinec*, který chce poznat nové věci a pomoci druhým. Brzy se ale začne střetávat s rozdílností, nedorozuměním, zjišťuje, že některé věci buď fungují jinak, nebo vůbec. Zažívá kulturní šok.

Je proto nutné, aby vnímal prostředí jinými očima, v kontextu celé kultury. Zpočátku na děti nahlíží jako na *oni*, postupně se ale hranice mezi *my-oni* smazává a dochází k poznání, že místní děti nejsou zas tak jiné, než ty české. Jen žijí v jiném prostředí – kulturně i sociálně odlišném. Když oddělíme prostředí a kulturní a sociální zázemí, zjistíme, že ukrajinské děti v domově jsou děti jako každé jiné – veselé, živé, divoké, neposlušné, vděčné za individuální přístup, naslouchání. K podobnému závěru docházíme i po zhlédnutí fotografií – zjišťujeme, že se nejedná o nijak pochmurné ani exotické snímky – děti se zdají být docela „normální“ a překvapivě i spokojené.

Jsem si vědoma subjektivity své práce i toho, že výsledky nelze v žádném případě generalizovat vzhledem k omezenému počtu participantů. I tak ale věřím v její hodnotu pro čtenáře, která vychází z kombinace fotografického záznamu dětských účastníků a mé osobní zkušenosti a zúčastněného pozorování. Metoda auto-fotografie je ukázala být velmi přínosnou, protože nabídla jiný pohled na prostředí domova, než který bychom mohli zaznamenat my dobrovolníci. Fotografie odkryly některé sociální vazby, poukázaly na to, jak jsou děti v určitém smyslu konvenční i na to, jaký mají temperament a jak se sociálně orientují. Do fotografií se promítlo i to, jak se děti vůči nám chovaly – jestli pro ně byl program důležitý a ony vůči němu otevřené, či jestli se spíše nás i aktivit stranily.

Piotr Sziompka si ve své knize sám klade otázku, jak při interpretaci fotografií může autor zdůvodnit svoje výsledky a přesvědčit čtenáře o své interpretaci. Odpovídá si citací Richarda Hoggarta „*Zdůvodnit se to nedá, nanejvýš lze vyvolat v příjemci dojem, že je to interpretace správná*“ (Sztompka, 2007: 99).

Já jen můžu doufat, že jsem čtenáře o své interpretaci možných světů dětí přesvědčila...

6 Literatura

BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Agite /Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8

BAUMAN, Zygmunt - MAY, Tim. *Myslet sociologicky*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2004. ISBN 978-80-7419-026-1

BANKS, Marcus – MORPHY, Howard (eds.). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press, 1999. ISBN 978-0300078541

BROWN, Elinor, L. *Using Photography To Explore Hidden Realities and Raise Cross-Cultural Sensitivity in Future Teachers*. The Urban Review, Vol. 37, No. 2, June 2005

CLANCY, Stephanie. M. - DOLLINGER, Stephen. L. *Photographic Depictions of the Self: Gender and Age Differences in Social Connectedness*. Sex Roles, Vol. 29, 1993.

COLLIER, John Jr. – COLLIER, Malcolm. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. University of New Mexico Press, 1986. ISBN 978-0826308993

ČENĚK, David – PORYBNÁ, Tereza (eds.). *Vizuální antropologie – Kultura žitá a viděná*. Pavel Mervart, 2011. ISBN 978-80-87378-47-2

DOLLINGER, Stephen. J. et al. *Individuality and Relatedness of the Self: An Autophotographic Study*. Journal of Personality and Social Psychology, Vol.71, No.6, 1996.

DOLLINGER, Stephen. J. *Physical Attractiveness, Social Connectedness, and Individuality: An Autophotographic Study*. The Journal of Social Psychology, 142(1), 2002

DOLLINGER, Stephen. L. – CLANCY DOLLINGER, Stephanie. M. *Individuality in Young and Middle Adulthood: An Autophotographic Study*. Journal of Adult Development, Vol. 10, No. 4, 2003

FLINN, Juliana. *Ethnographic Methods in Nonprofit Management*. Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly. 40:420, 2011

HOCKINGS, Paul (ed.). *Principles of visual anthropology*. Mouton De Gruyter, 1995. ISBN 978-3110142280

- LEIBNITZ, Gottfried Wilhelm. *Theodicea*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-094-7
- LOEBACH, Janet – GILLIAND Jason. *Child-Led Tours to Uncover Children's Perceptions and Use of Neighborhood Environments Children*. Youth and Environments 20(1), 2010
- MORELAND, Judy – COWIE, Bronwen. *Exploring the methods of autophotography and photointerviews: Children taking Picture of Science and Technology*. Waikato Journal of Education. 11/2005.
- MURPHY, Robert. *Úvod do sociální antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2004. ISBN 80-86429-25-3
- NOLAND, Carey M. *Auto-Photography as Research Practice: Identity and Self-Esteem Research*. Journal of Research Practice Volume 2, 1/2006
- NOVOTNÝ, Michal, STARÁ, Ivana a kol. *Dobrovolníci v nemocnicích: metodický manuál pro zdravotnická a sociální zařízení*. Praha: Hestia, 2002. ISBN 80-238-8697-5
- PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce Homo. Esej o vizuální antropologii*. Univerzita Pardubice, 2011. ISBN 978-80-7395-341-6
- PINK, Sarah. *The future of visual anthropology: engaging the senses*. Routledge, 2006. ISBN 978-0415357654
- SLAVÍK, Jan. *Od výrazu k dialogu ve výchově: Artefletika*. Praha: Univerzita Karlova, 1997. ISBN 80-7184-437-3
- SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9
- SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007. ISBN 978-80-86429-77-9
- THOMAS, M. E. *Auto-Photography*. The Ohio State University, Columbus, OH, USA, 2009
Dostupné z: <http://www.elsevierdirect.com/brochures/hugy/SampleContent/Auto-photography.pdf> [cit. 2011-08-20]
- TOŠNER, Jiří - SOZANSKÁ, Olga. *Dobrovolníci a metodika práce s nimi v organizacích*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-178-6

VAN LEEUWEN, Theo – JEWITT, Carey. *Handbook of visual analysis*. Sage Publications Ltd., 2001. ISBN 978-0761964773

WORTH, Sol - ADAIR, John. *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Univ of New Mexico, 1997.

Dostupné z: <http://isc.temple.edu/TNE/introduction.htm#Introduction> [cit. 2011-08-20]

ZILLER, Robert. C. *Photographing the Self: Methods for Observing Personal Orientations*. Newbury Park: Sage Publications, 1990. ISBN 978-0803934979

ZILLER, Robert. C. - RORER, B. A. *Shyness-environment interaction: A view from the shy side through auto-photography*. *Journal of Personality* 534, 12/1985